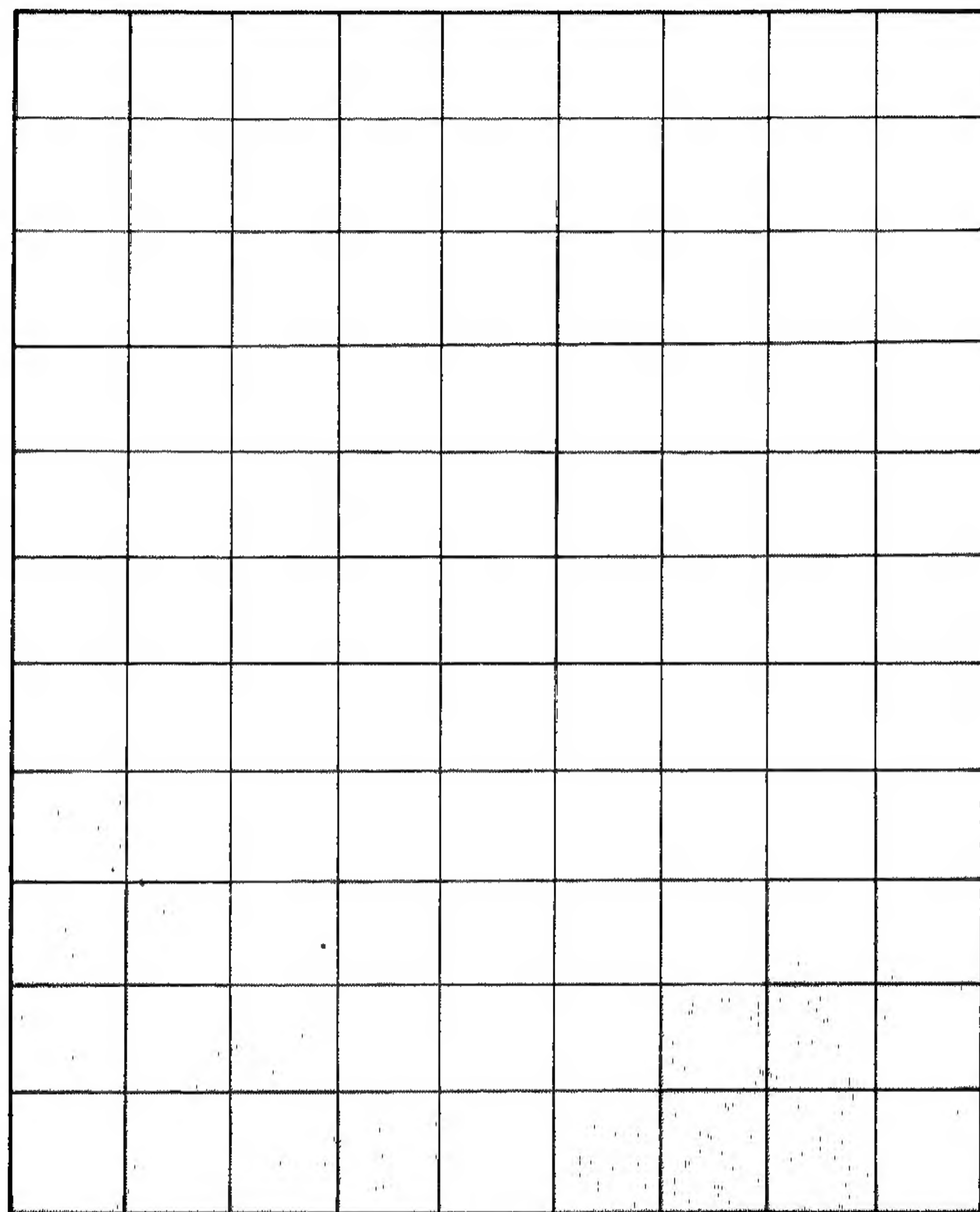


# فلسفة الإسلام في اللغة العربية

بين النظرية والتطبيق



د. محمد سعيد

مستاذ البلاغة والنقد

كلية الآداب - جامعة بنها

الناشر: منشأة المعارف  
بالاسكندرية  
جلال حزي وشركاه





فلسفة الالتزام  
في النقد الأدبي





# فلسفة التاريخ والتقاليد

دكتور  
رجب عيسى  
أستاذ البلاغة والنقد  
وعلمية الآداب - جامعة بنها

١٩٨٨

الناشر: مكتبة  
جمال حنفي وشركاه  
الاسكندرية



## تمهيد

من الممكن ملاحظة مدى التغيير الذى طرأ على المنحنى الفنى فى الانتاج الأدبى ، بعد أن كان نغما مكررا على الصور الذهنية والمخدرة بالموسيقى التى تدفعه الى الضبابية ، فبسبب كثير من التحولات التى مر بها المجتمع تخلص من حالة الطرب والخدر والهروبية والاسترخاء فى ظلال التهويلات المجنحة بعد أن كان يعمد الى الإمساك بلحظة هاربة من لحظات الانفعال يغفل على عزلها عن كل ما يحيط بها من تفاسيلات ليعيد صقلها وتصنيعها وتنميقها .

ثم حدثت تلك التغيرات الضخمة التى كانت من آثار الحرب الثانية وفواجعها الطاحنة التى زلزلت كثيرا من القيم وحولتها الى أنقاض .

وبعد المعاناة الجماعية لمشكلات العصر وتفسخاته ، قامت معايير جديدة أدت الى الالتصاق الواعى المتعاطف بين الذات وسواها ، وتأكدت أمام الفن بداهة الوشائج النابضة بينه وبين بيئته وقومه .

.. تحول الفن من مزج ألوانه وتحوير أصباغ الى النزوع نحو المجتبى واحساسات العصر مع الكف عن محاولة التزييق والتصنيع واقتناس الطرب النغمى للكلمات والكف عن اللعب على حبال المعانى أو على حبال الالفاظ .

فالشعر والمسرح والرواية أصبحت شديدة الالتصاق بالمجتمع سريع الحسابية لقضاياها .

فالتجربة الحضارية والاحساس الدافق وحمية المشاركة جعلت



الفنان يتصدى لمشاعر القلق والظلم والتمزق وغيره مما أصبح سمة عصرنا . وهو مع ذلك وفى كل ذلك لا يتمثل ذاته بقدر ما يتمثل ذوات الآخرين المتصقين بلحمه وعظمه وهو يضمد جراح الانسانية التى تبتلع المشكلات ماضيها وحاضرها ، وتكاد تستعد لالتهام مستقبلها وهو فى الخاض .

ونحن فى ذلك لا نعنى الانحناء الوثنى للموضوع حيث تتركز حصيلة المعاناة والمشاركة ، وإنما نعنى قدرة الفنان على النفاذ من خلال موضوعه الى وجدان الانسانية والذود عنها مع نفاذ ذلك التصوير الى الانعتاق داخل حالة من الذهول الواغى وغير الواعى ليوقد سعيير التعاطف اللاهيب مع قومه .

وليس معنى ذلك ان نسمح له بالسقوط فى مهاوى السطحية والذهنية المباشرة . أو السردية المنطفئة أو إشعال النار والتفجّر عليهما بل يجب ان يكتوى بها ويكوينا فى اللحظة نفسها .

فلا يمكن ان نسمح له باستغلال الموضوع ليحوّله الى مجرد حادثة أو سرد ، وإنما يجب ان يضع فى حساباته النواحي الفنية والجمالية ، فهو يعبر باخلاص عن منعطفات الانسان غائرا فى سويداء المجتمع موحدا بين ذاته وذوات الآخرين .

فالفن يستطيع تخصيص الكلمة لتبلغ نغماها فى حقل المجتمع ، معتمدا على الاحاطة باختلاجات الوجدان الجماعى ، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفنى محافظة على وعيها وتجديقها نحو قضايا العصر .

وعن طريق الاتحاد والتمازج بين الاحساسات الفردية للفنان والاحساسات الجماعية يتم استكشاف العلاقات المتداخلة والمترابطة لتنتقل فى فيض انساني تتوحد فيه أعماق الفنان وأعماق الآخرين فى لحظة زمنية حيث يتوالى انهماك صورهِ الواعية للأشياء عن طريق تجسديها وصقلها وربطها بالخط الفنى .

ان الفن الجدير باسمه هو ما كان مرآة للعصر وترجمانيا لظروفه ، وفى هذه الثقافات التى تمد جذورها عبر خطى التطور الفكرى ينسج الفن



خيوطه ليصوغها ثوبا حضاريا يغطي جسده أمتة بالملاءمة بينه وبين  
قضاياها .

فلم يعد يحفل بالرنين اللفظي أو الخطابية ذات الضجيج الفخم المعتمد  
على إثارة الشاعر الرمادية الباهتة ، بل أضحى انصهاراً في بوتقة الوعي  
منبثقا من خضم هدير حياتنا .

ومع اعتقادنا بأن فلسفة الالتزام نتاج عصرنا الحديث ، وهذا المصطلح  
الذي يتميز بالجداثة يرتبط في الوقت نفسه بتغيير النظرة نحو مفهوم الأدب  
والفن والعلاقة بينه وبين الحياة كما قال كوليردج الأدب نقد للحياة فإن  
الفنان والأديب في معاناته لتجربته وإدراكه لدقائقها أنها يقف على العناصر  
الجوهرية في معنى الحياة ، وفي استكشاف الخبرات التي تضيف ثراء  
لخبراتنا .

فنتيجة لهذا الاحتكاك بين الفنان والحياة وإحساسه بخطورة الكلمة  
وارتباط أدبه بمجتمعه وقضاياها ، فإن وجدانه يكون دائما في حالة معاناة  
دائمة لمشكلات قومه ، وهو يقدم مشاركته الفعالة وفقا للإطار الثقافي  
والحضاري .

وفي الوقت نفسه فأننا نؤكد أن انهماك الفنان في ملاحظة قضايا  
مجتمعه لا يعنى الغفلة عن القضايا الإنسانية العامة التي تتعدى حدود  
المكان ، وتند كذلك عن الزمان ، فإنه إذا استطاع النظر إلى هذه القضايا  
وأحسها من خلال وجدانه الإنساني فإنه يكون قد حقق قدرا كبيرا من  
النجاح .

فليس معنى ما تقدم أنه ينبغي على الفنان أن يفقد تماسكه في تيسار  
المشكلات العارضة والمسائل العابرة ، بل أنه يتناول القضايا المصيرية أو  
القضايا ذات المتحنى الاجتماعي الذي يؤثر في حياة قومه ومع ذلك فنحن  
لا ننفي أن كثيرا من الموضوعات البسيطة الدالة قد يرتفع الفنان بها ،  
ويطورها إلى صورة أسنى منها بها في قضيتها .

فهناك تعاقد ضميري — أن صح التعبير — بين الفنان ومجتمعه يوثق



حيويه نبض العلاقة بينهما وتفاعلها . وقومه اذ اعطوه هذه الثقة الكاملة فانه لا يكذب اهل .

وهو اذ يفعل ذلك يقوم بعملية التجام أو اقتحام بين عقيدته وعقيدة مجتمعه فيما يمكن أن نسميه الحب المشدود وإصلا فيه طرفه بذاته وطرفه الآخر بذوات الآخرين بحيث يتم الموقف من خلال ممارسته الشخصية عن طريق الالتزام وليس عن طريق الالتزام .

ونحن — فى نهاية الامر — نعتقد أن الفنان حين يلتزم بموقف معين تجاه الأشياء ويعبر عنه لا يفقد ذلك شيئا من نضارة الفن أو أهميته أو يقل من تأثيره ، فنحن نقوم بعملية تحليل لهذا العمل فى لحظات تلقيه ونضعه داخل إطاره الثقافى أو الحضارى أو الاجتماعى .

وليس هناك — فى رأينا — ما يمنع من قيام الفن بتشكيل عقيدة من العقائد أو تأييد منحنى فكرى أو شجب نزاه ما دام حاملا لكل مكثفاته الفنية. ووسائله التعبيرية بواسطة العوامل المثيرة لهذا الشعور عن طريق تجميع الخبرات المتعددة وتركيزها ويلورتها فى العمل الفنى .

ومن ناحية أخرى فإن الفكرة التى تستهوى الفنان أو يتأثر بها لا تبقى — فى الفن — منعزلة عن الخيال فهو يضمها فى وشيجة من العاطفة والفكرة معيدا تشكيلها فى إطارها. الفنى حيث تتحول الفكرة من التجريد الى التخصيص .

ومما هو جدير بالنظر أن الأمدى — وهو صاحب الذوق الفنى — كان لا يخفى اعجابه «بالمعنى» أو ما نستطيع أن نسميه «بالفكرة» التى يكتفها الشاعر — فتراه يذكر الذين مدحوا أبا تمام لاهتمامه بالمعنى ، ويرى أن ذلك فضل لا ينكر لأبى تمام ، وأن من فضله أيضا أن «معانيه» تحتفظ بدلالاتها فيقول : « إن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم الفاظه مع كثرة عزمه بالطباق والتجنيس والمسائلة ، وأنه اذا لاح له المعنى أخرجه بأى لفظ أستوى من ضيعف أو قوى » ، ثم يعقب على ذلك قائلا : « واذا كان هذا فقد سلموا له الشئ الذى هو ضالة

السفرء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى ، وبهذه الخلّة دون ما سواها فضل  
امرؤ القيس ، لان الذى فى شعره من رقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف  
التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار من سائر الشعراء من الجاهلية  
والاسلام حتى انه لا تكاد تخلو من أن تشتمل من ذلك على نوع من الانواع ،  
ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها واقباله ، عليها لما تقدم على  
غيره» «الموازنة ص ٣٨٩ — ٣٩١» .





## الفصل الأول

### الفن بين الإلهام والصناعة

كان مجال الأدب إلى القرن السابع عشر هو الفروسية ، والحب المتسامي ، وعالم الطبيعة والمرأة ، يدور في دائرة مغلقة ، تصوبرها هادىء أو عنيف للعواطف .

فماذا جاء القرن الثامن عشر حدث تحول فى منحنى الطريق وانتصبت علامة عليه ، فقد خف سلطان الكنيسة ، وذهبت الملكية ، وضاع سلطانها ، وتحول الأدباء من البلاط الملكى إلى «الصالونات» والمقاهى المتناثرة مع التأثير الروحى بالأدب اليونانى واللاتينى .

وبدأت روح من النقد تسرى إلى كيان الأدب وتحول الأمر من اعتبار الحديث عن الطبقات الفقيرة جريمة يرتكبها الفنان إلى انتصار الطبقات الفقيرة وأصبح هناك تميز بين المضمون والصورة «الذى شطر فلاسفة الفن فى القرن التاسع عشر إلى مدرستين . مدرسة المضمون . ومدرسة الصورة . فقد تساءلوا هل يقوم الفن على المضمون وحده أم على الصورة وحدها أم على المضمون والصورة معا ؟

أما بعضهم فقد ذهبوا إلى أن الفن كله مضمون ، وحددوا هذا المضمون تارة بما يلذ وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين . . . وأجاب آخرون : بل ليس للمضمون كبريم قيمة فما هو إلا كجمالة تعلق عليها الصور الجميلة التى تبتدعها العبقورية

الفنية . وتودع منها الوحدة والانسجام والتناظر(١) .

ومن المعروف أن هناك نظريات مختلفة تفسر العمل الفني فمنها ما يراه لذة ، ومنها ما يراه معرفة ، ومنها ما يراه تنفسيا. كما سنعرض لهذه النظريات بقدر تماسها أو تداخلها بموضوعنا، وإن كنا نبدا قائلين أن عيب هذه النظريات أنها تقيم حوائل بينها وبين ما عداها من النظريات بالرغم من أنه من الممكن توافر كثير منها في العمل الفني الواحد .

ومن الملاحظ أن أصحاب النظريات المختلفة يحاولون تفسير النظرية على حسب معتقداتهم ويحورون في المدلول النظري ليطابق ما يريدون ، ولنفؤكد ذلك مثلا نرى آراء أفلاطون يأخذها الرومانتيكيون ليخلصوا منها إلى ما يريدون من عزل الفن عن أية قيود ويتكئون على فكرة الإلهام لتكون الحجة التي يرتكزون عليها .

نرى أفلاطون قد أعطى الفن نزعة مثالية حين يقول في محاوره «أيون» أن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن. ولكن عن الهام. روى الهى، ويرى الشاعر كائنا أثريا ، وأن الشعر مجرّد. تقليد للمثال الذي يتصف بالكنال المطلق . فأفلاطون كان مثاليا. تجريديا غنى. تفسيره. للمفهوم الجمالي .

وانطلق الرومانتيكيون من معتقد أفلاطون ليفسروا الفن على حسب نظرتهم إلى أدب مطلق بلا قيود . كذلك قد كان لربط أفلاطون بين الشعر والمرآة حين جعله ظلا أو عاكسا لفكرة المثال طريقا ليفسر كل فريق رأى أفلاطون على حسب مذهبه .

فالواقعيون يرون الشعر مرآة للطبيعة ثم يتصورون الطبيعة في صورة منتخبة منتقاة ووصلوا من هذه إلى فكرة الغائية وفي الوقت نفسه نجد الرومانتيكيين يفسرون الاختيار بالمثالية ويتخذون من موقفه من فكرة الجمال المطلق دعامة لأرائهم ويتركون في الوقت نفسه ما دعا إليه أفلاطون من اهتمام بالضمون الاجتماعي للفن .

---

(١) المجلد في فلسفة الفن . ترجمة سامي الدروبي ص ٥١ .

يذكر أفلاطون في جمهوريته «الشاعر» قائلا «لوسنخبره الا احد في مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالمر ونبضع التاج على مفرقه ونرسله الى مدينة اخرى اما نحن فسنظل نستخدم لاجل مصلحتنا شاعرا وقصاصا اخفى شعرا. واقل امتاعا شاعرا يحكى لنا حديث الانسان الخير» (١) .

فهو لا يبيع الشعر في دولته اباحة مطلقة بل يقيد بها بأن تكون ذلك الشعر الذي ينشد في الدولة هو الذي ينشد — على حد قوله — في تسبيح الله وتحميدته وفي مدح الصلاح وفي التعرف على الحقيقة .

لقد رأى أفلاطون في نظريته الى الوجود أنه ينقسم الى ثلاث دوائر :

- ١ — دائرة المثل وتتكون من المدركات العقلية .
- ٢ — دائرة المحسوس وكل ما فيها تقليد للعالم الاول وهو تقليد باهت ناقص .

- ٣ — دائرة الفنون وهو صورة باهتة للدائرة الثانية اي أنه أبعد الفن عن العالم الاول والعالم الثاني .
- وخلى هذا المعتقد فالن بعيد عن الحقيقة بمقدار بعده عن الدائرتين الاولى والثانية — وينتج من ذلك عدم فائدته لانه لا يعمل من أجل تثبيت الفضائل (٢) .

ويرى أفلاطون أن الجمال والصلاح متحدان ولذلك فهو يقف ضد التراجيديا والملحمية والشعر الا ما كان خاصا بالآلهة ..

ومن المعروف أن أفلاطون قد نفى هوميروس من جمهوريته لانه قد حدد معالم الفن بمقدار قيمته الاجتماعية وقد ذكر في كتابه القوانين «أن الفن يساهم في تكوين المواطنين ويقوى المجتمع وأن الفن يقوى ما بينهم من روابط ، ولذلك فانه من الواجب أن ترتبط الثقافة الفنية بالحاجات الاجتماعية» .

(١) فن الشعر احسان عباس دار بيروت ١٩٦٩ ص ١٦٣ .

(٢) د. بدوى طبانه — النقد الادبي عند اليونان ص ٥٦ .



بل أن أفلاطون يصل الى حد طلب سيطرة الدولة على الانتاج الفنى  
الأولا فرق فنى ذلك بين ما ألفه كبار الشعراء من أمثال هوميروس  
وهسيودوس وما ألفه غيرهم من هم دونهم - وعلى هذا يرى القاء الابيات  
التي تحمل على الضعف والتخاذل وحذفها من الاشعار التي تروى» (١) .

فأفلاطون يرى أن الفنان لا يرى الفواصل بين الحق والباطل ، ولذلك  
غلا محل لبقائه فى المجتمع ، والافضل الاكتفاء بالعلم والخلق ولا داعى  
للشعر ، وهو يفرض على الفن أن يتبع السياسة ، وأن يخضع للدولة  
وقوانينها ، فالفن فى رأى هذا الفيلسوف عميق الاثر فى حياة الناس ، ولو  
لم يكن كذلك لما حفل به وأغضى عنه ، واثره العميق انما هو فى تكوينه لعادات  
شعورية خاصة ، فاذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريده صاحب  
السلطان كان خيرا ، والا فالويل لصاحب السلطان اذا اعتاد الناس عن  
طريق الفن استجابات شعورية لا ترضيه (٢) .

كذلك يرى أفلاطون أن الشعر ينبغى أن يحث الانسان على فعل الخير  
أى أنه يطلب غايات اجتماعية للفن الذى عليه «أن يصور الناس تصويرا  
ملائما من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء الذى لا يمثل هذه الفاحية . .  
فينجب أن يستبعد استبعادا تاما . . وكذلك الحال فى الفن الروائى فقد رأى  
أن «الكوميديا» يجب أن تتجه الى السخرية من كل خلق ذميم وأن تهتم بمسأ  
يطلق عليه أفلاطون العواطف النبيلة» (٣) أفلاطون ، ٢٤٠ . . . .

وأفلاطون كذلك يؤمن بالانتقاء والاختيار فى الفن ويرى أن أول واجب  
على الدولة فى نظره السيطرة على الذين يلقون الخرافات ويجب اختيار  
أجملها وتبذل ما سواها واذا كان من الواجبات المقدسة الدفاع عن الوطن  
فانه يجب أن يربى الشباب على الشجاعة وأن يستبعد من الشعر كل شعر  
يحذر من الموت وينت الرعب فى قلوب الشباب ويدفعهم الى الخبيث .

(١) السابق ص ٤٤ و ٤٥ .

(٢) د . زكى نجيب «فلسفة ومن» - مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٣ .

(٣) انظر ، النقد الادبى عند اليونان ص ٤٦ .

لذلك فان أفلاطون يرى للشعر رسالة سامية ان لم يحققها فهو شعر فاسد لانه أوهم لا تجد لها ظللا في عالم الحقيقة (١) .

وفي هذه الفلسفة الرامية الى اثبات رسالة اجتماعية للشعر نجد هوراس الذى يرى ان «غاية الشعراء اما الافادة او الامتاع او اثاره اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد ، عندما تريد الافادة أوجز حتى أن اذهان الناس تستقبل أقوالك في سرعة ويسر ، ثم تعيها في امانة . كل ما زاد عن الحاجة يسيل على جوانب العقل الطامع . . فمن مزج النافع بالمتع عن طريق تسلية القارئ وأفادته معا فقد نال رضا الجميع . (٢) .

اما أرسطو فيرى أن الشعر قد نشأ لسببين الاول بسبب المحاكاة فهي كغريزة انسانية فالناس يجدون لذة في المحاكاة . . فالكائنات التي تقتحمها الفين حينما تراها فتى الطبيعة تلذ بها مشاهدتها مصورة اذا أحكم تصويرها ، والسبب الثانى هو أن التعلم لذىذ . . ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الافعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فانشئوا الاحاجى بينما انشبد الآخرون الاناشيد والمدائح (٣) أى إنه يجعل الفن في خدمة الفضيلة .

فحين تحدث أرسطو عن المحاكاة في الشعر جعلها مهمة الفن الجميل وجعل صدق المحاكاة في المتعة التي تصل الى المجتمع لا مجرد متعة خاصة يحسنها الفنان وفي الوقت نفسه فانه جعل للفن خاصيته وفرديته . . والشعر هدف في ذاته ونشاط ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنا وهو لا يعنى خدمة أى هدف آخر (٤) .

يقول ريتشاردز : « لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس أن الشعراء يوذون أن يعلموا وأن يولدوا اللذة وأن يجمعوا الشئيين معا ، كما أن بوالو

- 
- (١) المزيد من التفاصيل انظر المرجع السابق .
  - (٢) هوراس — فن الشعر ترجمة لويس عوض ص ٨٨ .
  - (٣) د. بدوى طبائنه — النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .
  - (٤) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٣٤٠ .

Boileau أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة ، وقال ريان Rapin أنه لكي يكون الشعر نافعا . يجب أن يكون ممتعا أولا ، فالمتعة هي الوسيلة التي يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهي المتعة ، أما درادين DRYDEN فيظهر بها عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول أنه «يكون راضيا حينما يولد شعره متعة لدى القارئ إذ أن المتعة هي الغاية الرئيسية للشعر وإن لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فيمثل المرتبة الثانية فيه فالشعر يعلم إبان توليد المتعة» (١) .

فبالرغم من حرص هؤلاء النقاد على وجود متعة في الفن فإنهم لم يغفلوا الجانب الاجتماعي له .

ونحن نود الالتفات لنقطة تتصل بهذا الجدل حول الفن وغايته وهي فكرة الإلهام التي سيطرت على الأذهان فترة طويلة لأننا إذا أخذنا بهذا المعتقد وهو أن الشاعر أو الفنان يتلقى ما يسمى بالوحى أو الإلهام فإنه يكون بعيدا عن الحديث في علاقة فنه بمجتمعه وخدمته لغايات وأغراض هذا المجتمع ، فعين ننظر الى فكرة الإلهام التي نادى بها سقراط وكذلك أفلاطون فإن ذلك من أجل التساؤل عما إذا كان الفن يتنزل الهاما يتنزل من عل فلا معنى حينئذ للالتزام ومطالبة الفنانين بمنهج فنى معين .

ويطالعنا في هذا السبيل هوميروس الذى يعتقد بالإلهام . . فعندما توجه هوميروس فى مطلع الإلياذة والأوديسا بدعائه لربة الشعر ليستتشد قريضه لعله كان يفكر فى مذهب من مذاهب النقد غاية من الأهمية ، هو أن الشعر الهام من وحى أبوللون لا صناعة من عمل الأرض ، وبذلك يكون أن صبح هذا الراى قد وضع حجر الأساس فى علم النقد وعلم الجمال ، وأثنى مشكلة أبدية ما زالت موضع بحث ونقاش هي ، هل العمل الفنى ثمرة الإلهام أو الصناعة ، «ثم أجاب على هذا السؤال واعترف بأن الشعر الهام من ربة أبوللون أو رباته التسع اللاتى ينشبدن فيردد الشاعر

---

(١) مبادئ النقد الأدبى — ترجمة مصطفى بدوى ص ١١٣ .



## أناسيدهن «(١)» .

لكننا من ناحية أخرى نجد هوراس يرفض فكرة الإلهام حين يخاطب الشعراء قائلاً ، «غيا من تكتبون تخيروا موضوعا يكافئ لباقتكم ، وتدبروا طويلا ما تنوء تحته عواتكم وما هي تقوى على حمله ، فلو أن رجلا أجاد اختيار موضوعه فلن يمتنع عليه يسر التعبير ولا وضوح الأداء ، فروع الترقيب وروثقه بملخصان في أن على ناظم القصيدة العصماء والتي تتخلع اليها الدنيا بصبر ناء أن يتخى ذكر ما وجب ذكره ، وتأجيل الكثير إلى أن يأتي حينه كما أن عليه أن يبتدى بذوقه . . التفكير الحكيم هو أس السابعة الويمة وينبوعها . . وهي : يات المادة فالالفاظ تتبعها في غير عذاب» (٢) .

ومع ذلك غائنا نرى أن ما يجمع بين ما يسمى الموهبة الفطرية وعمل الفنان وصنعتة فيقول ، «ها، القصيدة الناحية نتاج الطبيعة أم الفن لا هذه هي المسألة فيها يختص بى ، لست أتين ما يستطيع التحصيل أن يثمره من غير نفاة واذرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية ، خير التحصيل ، ان أحدهما ليلج في طلب الآخر ويعاهده على صداقة أبدية» (٣) .

فهو هنا يقرن بين الصنعة والإلهام أو ما نستطيع أن نسميه بالاستعداد الفطري ولقد كانت فكرة الإلهام أو تفسير الإبداع الفنى طريقا إلى ربط الفن بفترة خارقة غيبية تغاير الملوك موجودة عند اليونان وعند الرومان وعند العرب كذلك فى أحاديثهم المختلفة المعروفة عن شياطين الشعراء وكان هؤلاء يمثلون القوة الخفية التى تصب الوحي فى أفواه الشعراء بى زعموا أن الشياطين هذه كانت تظهر لهم وأن كل ما يتميز به الشعراء من التلقين والحفظ ثم القاء ما أوحى به اليه .

وفى كل ذلك تختلف وجهة النظر حول وظيفة الشعر وغايته فإذا رآه

(١) د. محمد صقر خنجاچه — مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ ص ٤٠ منه مقال عنوانه «دراسات فى النقد اليونانى» .

(٢) هوراس — فن الشعر ص ٧٢ ، ص ٨٦ .

(٣) السابق ص ٩٢ .

هوميروس امتاعا للقلب وادخال السرور على الناس اختلفت هذه الغاية عند هيسودوس حيث يراه افادة وتعليةا ولان الشاعر فى رأيه كالنبي يلقي الناس الحقائق السماوية ويعلمهم ما ينفعهم فى حياتهم اليومية . فهو مبروس اذا رأى أن غاية الفن هى الجمال ، بينما قرر هيسودوس أن غاية هى الحقيقة . وهكذا يمكن القول بأن هذين الشعاعين قد اثارا قضيتين من قضايا علم النقد والجمال هما طبيعة الشعر ووظيفته فهل هو الهام أم صنعة ؟ وهل غاية تصوير الجمال وخلقته أم تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟ (١) .

وكذلك يؤمن سقراط بالالهام وان الفن الشعرى ضرب من النبوغ فيقول انه جمع بعض ما أنتجه الشعراء وزاح يستفسر عنها فوجدهم لا يدركون معناها « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصعدون فى الشعر عن حكمة ولكنه ضرب من النبوغ والالهام » ، انهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا ينقثون معناها» (٢) .

ولما كان أفلاطون تلميذ سقراط فقد آمن — كما سبق أن ذكرنا — بفكرة الالهام هذه . يقول الدكتور بدوى طبانة : « وكان أفلاطون يرى رأى أستاذه سقراط فى فكرة الالهام التى يؤكد هو فيما يسوقه على لسان سقراط عن شعراء الملاحم المتنازين جميعا وانهم لا ينطقون كل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى ، وكذلك الامر فى حالة الشعراء الفنانين المتنازين الذين يتزل عليهم الوحي الالهى ، ويشبههم أفلاطون فى هذا بكائنات «باخوس» ويرى أفلاطون أن «الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم وقبل أن يفقد صوابه وعقله ، أما اذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ، والذي يفقدهم صوابهم هو الاله ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالانبياء

(١) د. محمد صقر خفاجة السباق ص ٤٠ .

(٢) محاورات أفلاطون ص ٥٦ وأنظر النقد الأدبى عند اليونان للدكتور بدوى طبانة .



والكهنة . . . فان الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الالهة ، فكل شاعر  
يعبر عن الاله الذي يحل فيه» (١) .

ونستطيع ان نلقى نظرة على هذا المعتقد في النقد العربي القديم . .  
فنجد القاضي الجرجاني في وساطته يجعل فكرة الالهام ترتبط في اطار  
ما يسميه بالطبع على شريطة ان تجمع بين الذكاء والدربة فيقول : «انا  
أقول — أيدك الله — ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع  
والروية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له . وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن  
اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن البرر ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته  
من الاحسان . . . وتجد فيها «يقصد القبيلة» الشاعر أشعر من الشاعر  
والخطيب أبلغ من الخطب ، فهل ذلك الا من جهة الطبع والذكاء وحده  
القرينة والفتنة ؟ . . وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه أحوالهم ،  
فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطلق  
غيره . . . وانما ذلك يحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فان سلامة اللفظ  
تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة » (٢) .

ومن المعروف كذلك ان هناك نظريات سيكولوجية تربط الفن بالحلم  
وترى ان الفنان مجرد شخص مصاب بالجلوان النومي Sam Namhulist وهو  
مضطرب الى المضي في طريقه دون ادنى تدخل من جانب ارادته او نشاطه  
الشعوري او آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو اننا ايقظنا الفنان لقضينا  
على ما لديه من مقدرة فنية ولعل هذا هو ما عناه شليجل Schlegel حينما  
يكتب يقول «ان نقطة البداية في كل شعر انما هي الغاء قانون العقل وشتى  
المناهج من أجل الاستغراق في فوضى الاخيلة والاهام الاخاذة او  
الاستسلام لذلك المماء الاصلى Original Chaos الخيم على الطبيعة  
البشرية ، ومعنى هذا ان الفن انما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا  
وطواغية؟» (٣) .

(١) د. بدوي طبانة النقد الادبي عند اليونان ص ٤٩ .

(٢) الوساطة — تحقيق على أليجاوي ومحمد أبو الفضل ص ٥ .

(٣) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٩٦ .

ومن الوجهة المقابلة تجذ ذوقت بـ"باركز" يـ"زى أن" «الوحي نتيجة درس شاق طويل ، والالهام الفنى عصارة الجهد العثيف بين وأع ولا وأع ، خلاصة الجهود الطويلة التى اتصل بها الفنسان بآثار أسلافه وجعلها مصدر الهامه»(١) .

أما النقد الحديث بوسائله المختلفة فالنظرة الغالبة فيه اعتبار الالهام أو ما يمكن أن نسميه الإبداع الفنى عملاً متكاملًا مكونًا من جهد الفنان ورد أثره الفنى الى ذاته الخاصة داخل إطار نفسه مع ملاحظة العوامل الخارجية اذا كانت لها صلة به ويخضع الإبداع للتفسير الاجتماعى الذى يراه ظاهرة اجتماعية تتعدى حدود الميول والرغبات الفردية أو للتفسير النفسى الذى يرجعه الى سلسلة من الميئثات التى يتعرض لها الفنان قبل اظهار عمله الفنى .

أما القول بأن «التجربة الشعرية لا تصنف الا فى حالة الذهول أى فى تلك الحالة التى يتخدر بها الوعى المحقق المتثبت الموضوع حتى تظفر النفس بالرؤيا»(٢) فذلك مجرد مبالغة لفظية ، فلا بد من وجود وعى محقق كذلك ، مع اعتبارنا أنه لابد من وجود تربة خصبة فى أعماق الفنان تنبت عليها ما يبذره الذهن من فكرة مخصبة بالعاطفة قد يرجع تاريخ استنباتها سنوات طويلة قبل أن تصاغ فى عمل فنى .

ففى حدود الذاكرة والاطار الشعرى والاطار المعنوى والمعرفى مع مؤثرات المجتمع واستعمالات اللغة والبيئة الزمنية والفكرية كل هذه العوامل مهتة للتربة الخصبة حتى يكون نتائجها طبيعيا ، فالشاعر يتفدى بالافكار السائدة ويقوم بتركيبها وعرضها بشرط أن تكون هذه الافكار جذابة ومؤثرة .

يرى آرنولد أنه «لا يمكن أن يتم خلق العمل الفنى العظيم الا اذا

---

(١) روزنبرغ ، النقد الجمالى ، ص ١٠٠ .  
(٢) أيليا الجاوى ، مجلة الآداب ، فبراير ١٩٦٦ ، ص ١٩٦ ، من مقبالاته  
«الصورة بين الشعر القديم والشعر الحديث» ص ٥٣ .

قوافر عاملان الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان ، والطاقة الثقافية الكامنة في العصر ، ولابد للطاقتين أن يلتقيا لينتج عن التقائهما الأدب العظيم» (١) .

يقول المازني : «الاديب يعرض له خاطر فيستهويه ويسحره ، ولا يجرى في باله — أول الامر — شيء من المصاعب والعوائق ينظر الى الغاية دون المذاهب ويشيع في كيانه الاثر الذي سيحدثه ، وقد يتصور الامر واقعا ولا يندر أن يتوهم أنه ليس عليه إلا أن يتناول القلم فاذا به يجرى أسرع من خاطره ، يكبر هذا في وهمه لحظة تطول أو تقصر ثم يهم بالعمل ليعالج أداءه ، فيتبين أن عليه أن ينضج الفكرة ويتقصى النظرة ، ويلم بهذا ويعرج على ذلك ، ويستطرد الى هنا ، ويمضي الى هناك ، ويدخل شيئا ويخرج خلافا ، ثم انه يصب ذلك في قوالب ملائمة ينبغي أن يعنى بانتقائها ، وأن يتوخى في الاداء ضرورات تقسره عليها طبيعة الخواطر أو المسائل» (٢) .

فالفنان في عمله انما هو في الحقيقة خاضع لسلسلة من القوانين المتعددة كقانون تداعى الخواطر الذى ينادى به علم النفس وقانون تقسيم العمل الذى قال به دور كهايم ، فهو يتأثر بالبيئة وبالوسط الاجتماعى وبالتعادى والعرف وجميع المظاهر الاجتماعية الاخرى ، ثم نتيجة لترويض النفس والقدرة المنظمة على استعادة تجاربه الماضية ليستطيع التمييز بين التجارب وأن يقوم بتمحيصها ، فهو يجمع بين القدرة على أن يتذكر الاحداث أو التجارب الماضية ، وفي الوقت نفسه لا يجعل هذه التجارب تفقده اتصاله المباشر بمجتمعه ثم عليه بعد ذلك أن يعيد الربط بين احساسه بفرديته والعالم المحيط به في نطاق الاطار الاجتماعى نتيجة تكريسه للظروف التى تحيط بالحياة . وكما يرى «سبندر» أن الشعر جهد واتقان وعمل ، والشاعر الجاد يستغل أفكاره في تجويدها وصقلها والدأب عليها حتى تصبح هذا للفن الشعرى الناضج .

(١) سمير سرحان — النقد الموضوعي — مكتبة الانجلو ص ١٤ .

(٢) قبض الريح ص ١١١ .



فالفنان يصارع وجوداً يعيد خلقه بوعيه الفنى ، فالنشاط الفنى يكسب وجوداً ما على موضوعات مفرغة تحتاج الى اطار أو صورة *Forme* فالابداع الفنى ما هو الا استغلال ناضج وصقل مثمر للتجربة ، وهو تجسيم وتخصيب للرؤى الشاملة للكون ينعكس على الآخرين فيمنحها الصقل والخصب مع ملاحظة انه لا يصل الى ذلك بواسطة تلقائية غيبية ليدرك بهذا ماهية الاشياء .

ومثل هذا العمل يكون «قد صنع بفضة واعتصر بالكثير من الجهد والمناء من بين مادة التجربة الضخمة ، ومهمة الفنان هي تقديم الاشياء بوصفها حقائق ، وعند القيام بذلك يكون اول فضل كبير يقدمه لنا هو تبرير تصوراتنا السابقة وادعائنا التي نطمئن اليها ، أما مهمته الثانية فهي اكرام انتباهنا حتى يخضع خضوعاً كبيراً للقاء المباشر وبذا تقرر الاشياء انفرادها، وتنتبه اليها بوصفها أشياء شخصية للغاية ومحددة» (١) .

فالفنان — حسبنا نعتقد — يعتمد على الملاحظة الذكية ويقوم بتركيب عديد من المشاهدات الجزئية ثم يعيد صوغها أو صقلها في تركيبة جديدة، تركيبية الدواء ثم يستطيع أن يقنعنا فنياً بتلك الصورة المكونة من عنصر خيالي الى جانب عنصر حقيقى «فالفنان رجل يقدر على التمييز الحقيق بين تجاربه ، وعلى تقويمها وتمحيصها دائماً كما انه تعود على أن يعيش حياته بطريقة مباشرة ، فهو لا ينظر الى الحياة من خلال أعين الناس ولا يدع استجاباته الماضية المتراكمة للتجارب تميت في نفسه احساسه المباشر ، هذا على الرغم من احتفاظه بتجاربه الماضية ، وعلى فهم آراء ستواه ، وتعوده هذا الى حد كبير وليد التكريس وترويض النفس» (٢) .

وبمع ذلك فان الموضوع الجمالى لا يظل بعيداً قائماً بذاته فهو يحتوى

(١) ايرول جنكنز — الفن والحياة ترجمة أحمد تهمدي — المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣ ص ٥٤ .

(٢) ستيفن سبندر — الحياة والشاعر — ترجمة دة مصطفى بدوى — مكتبة الانجلو ص ٣٢ .

على مضمون واقعى غير انه يعرض هذه الاشياء عرضا جديدا يخالف تصورنا السابق لها .

فهو يحطم الرتبة التى صنعناها للاشياء وهو فى ذلك «يحملنا الى قرب الاشياء ، وانه يظهرها لنا أكثر قربا لما هى فى الحقيقة ، والفنان يتناول اشياء من العالم المألوف ، وهذه الاشياء مألوفة لدينا فى تجربتنا العادية وهو يحرف وسائلنا المعتادة للنظر الى هذه الاشياء وتفسيرها» (١) .

وعلى ذلك نكون قد قطعنا مسافة عريضة بيننا وبين قول سقراط «وذلك لان جميع الشعراء الممتازين سواء اكانوا شعراء سير أو شعراء أغان عاطفيين لا ينظمون قصائد سم الرائعة بطريق الصناعة «الفن» وانما ينظمونها فى هذا الشكل البديع لانهم يلهمون ويغيبون عن وعيهم «أى يؤخذون» . فالشاعر شئ تدسى خفيف ذو أجنحة وهو عديم الابتكار حتى يلهم وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عن عقله ، وهو أن لم يصل الى هذه الحالة يكن غير ذى قوة عاجزا عن أن يلفظ كلامه المقدس» (٢) .

وفى سبيل تحديد مفهوم جديد لمعنى الإلهام يرى ريتشاردز أن التجربة ذات الدرجة العالية من اليقظة يكون من السهل استعادتها ، وأن المعاناة التى تحدث للشاعر تكمن فى بعث هذه التجارب فيقول ، «أن التجارب التى تتسم بدرجة عالية اليقظة هى التى يمكن بعثها أكثر من غيرها ، وأن درجة يقظة الفرد فى اللحظة التى يحاول بعث التجربة فيها هى بلا شك عامل لا يقل أهمية ، وأن كانت أهميته أكثر وضوحا ، اذا فسرت قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو الى حد ما فى أن هذه التجارب أثناء معاناته لها تتسم بقبسط غير عادى من اليقظة فتنشأ فى ذهنه علاقات لا تظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود والذى لا تتداخل دوافعه بحرية ، وعن طريق هذه العلاقات الأصلية تتسنى له القدرة على استرجاع كمية أكبر من الماضى متى شاء . فنحن لا نستطيع أن نسيطر الا على حقل محدود

---

(١). ايردل جنكنز ص ١٦٩ .

(٢) هيربرت ريد - الفن والمجتمع - ترجمة فتح الباب عبد. الخليم مطبعة «شباب محمد» ص ١٥٨ .

من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الأخرى ، ولكن الفنان لا يصنع ذلك ،  
وأنهى مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان في حاجة الى  
ذلك» (١) .

والآن وقد بعدنا عن نظرية الإلهام بمعناها الذي يفترض قوى غيبية  
سحرية تسيطر على الفنان وهي على ذلك تعفيه من أية مسئولية وأى  
التزام — نحاول الآن أن نعالج الشق الثانى من النظرية . فهي تزعم أن الفن  
يعتمد على الخيال المجنح الذى يطير بالفنان الى عوالم يبتدعها ما دام الهام  
وعلى ذلك فلا منهجية ولا فرضية على ما ينتجه ، فكل انتاج وليد مخيلته  
والهام . . ونلاحظ أولا للرد على هذا المعتقد الخلط فى تفسير المقصود بفكرة  
الخيال وأن هناك خلطا بين التخيل الذى هو توهم محض لا يدخل فى اطار  
الفن وبين الخيال الذى هو ملكة ابصار تام واضح وعميق وهو لا يخالف  
الصدق ولا يزيفه بل يزيده ملاء وتمددا وقربا «هو عدسة ممتازة ينظر بها  
الفنان الى حقائق الحياة الانسانية فتقربها وتكبرها . ولكنها عدسة ممتازة  
مضبوطة الذرات فليست تشوش ما تراه ، ولا تدخل عليه الغموض  
والاضطراب» (٢) .

فمفهوم الخال لا يعنى الاختلاق والتوهم والالتكاء على مفهوم مشوش  
للتخلص من أية مسئولية فنية فذلك أمر غير مقبول ، غلابد من ملاحظة جادة  
وادراك جاد للعلاقات بين الاشياء وعلى تذكر كامل وواع للتجارب مع  
التركيز على الهام منها . بل ان ندوشفين يرى أن «الفن ما هو الا انعكاس  
الحقيقة» فالفكر هو الذى يقسوم بعملية الجمع بين الخارجى والداخلى  
للاشياء أى أن الخيال ما هو الا عادة تركيب لما هو واقع مع ملاحظة أن هذا  
التركيب — بالضرورة — عند الفنان تركيب صيغ فى اطار خاص ووفقا  
لثقافة ذهنة خاصة تقوم بعملية تجميع للاجزاء التى نراها فى الواقع  
وتضيف اليها وتبصلها .

فكل انفعال شعري لا يعطى ذاته الا عن طريق الخيال الذى يمثل

(١) السابق ص ١٥٨ .

(٢) د. محمد النويهي — محاضرات فى عنصر الصدق فى الادب  
صفحة ٥٥ ، معهد الدراسات العربية .



«لحدقة التي تطل منها الرؤيا حيث تنتقل التجربة من مجرد معاناة مطلقة في حالة لزوجة الى شيء تجسدي ، فهو يقوم بعملية احتضان الخارج بصفاته الجسامدة والثابتة ويحوّله تحت تأثير الانفعال حت يكونان معا وحدة متداخلة .

ونحن نجد كثيرا من النقاد يرفض الاتكاء على الخيلة فيذكر الان Alain ان باسكال Pascual يجعل الخيلة سيدة الاخطاء ويرى أنها ليست مطلقا قدرة تأملية للروح ولكنها على وجه الخصوص خطأ وتشويش داخل الروح وفي الوقت نفسه تشويش للجسم معا(١) كذلك يرى ان حقيقة الخيلة كونها مجنونة وغير منتظمة ويطلق عليها مجنونة المنزل او السكن La Folle du Legis.

كذلك فان هذه الخيلة تحتاج الى «موضوعات» ويرى «الان» ان العمل فقط هو الذي ينتج الفن ويؤكد ان «الصانع سواء كان فنانا او نجارا او بناء يعمل على اظهار «الموضوع» على طريقة افضل ، وهو في عمله هذا قادر على القضاء على التوهجات وعلى هذا الاتجاه يوجد جمال في بعض الاشياء المتقنة الصنع ، وفي كل عمل تام متقن ومما لا شك فيه ان كثيرا من سعادة الفنان تكمن في «صنع عمله»(٢) .

ويضرب «الان» مثلا على أهمية وجود «الموضوع» فيقول : «ولذلك نجد مهارة لدى الاشخاص الذين يعملون امام الآلات ، وهذه المهارة تبدو واضحة وروح الابتكار تبدو كذلك في غاية الوضوح ، ولكن الامر على العكس اذا بحثوا في امور تجريدية كالعدالة والسعادة والشهوات فتصبح أفكارهم طفولية ساذجة»(٣) .

---

(١) Systeme des beaux art. Paris. Gallimard. (1926. p.17.

(٢) السابق ص ٣٣ .

(٣) السابق ص ٣٥ .

وهو يرى أن الاعتماد على العمل وارشاداته هو الذى يعطى ويشكل للفتان الاشياء فيقول : «وانه لواجب أن هذه السكينة وهذه التأكيدات أو الضمانات الروحية تعيد ثانية التشكيل المضبوط ، وتعطى الثبات وتتقوى بواسطة جميع اشارات العمل ، وعلى هذا المعنى ان اثر الآلة فى الحجر أو فى الخشب الصلب أو فى الحديد تكون هى مكونة للزخارف أو الزينة» (١) .

فهو يؤكد أن العمل والصنع هو الذى يعطى الوجود للأشياء وليس مجرد التوهم أو التخيل المجرد بل بآلة لتصاق بالتجربة ومعانقتها ولذلك فهو يحذر من فكرة انتظار وحى متوهم أو ما يلقي على الفنان من عالم غيبى مسحور فالخيال يكون مجنوناً وغير منتظم بطبيعته أو كما يقول «الخيال دائما يحتاج الى «أشياء» وهكذا الفنون تظهر وكأنها دواء للخيال الذى يكون دائما تائها وحزينا وإذا غانه من الواجب أن يكون العمل الفنى مصنوعاً وصلباً وثابتاً ومحدداً ، ولذلك فان الارتجال بدون قاعدة لن يكون جميلاً ابداً» (٢) ولذلك فهو يحذر النائر قائلاً : «كن محترساً ايها النائر واخش ان النثر يقع عليك» وهو يقصد بهذه العبارة التحذير من الاعتماد على الهام متوهم أو تخيل الافكار ساقطة على الفنان ولذلك يقول «وهكذا يكون فن الخطيب الذى يبلغ الاتقان والتحديد لحكاية بسيطة فى جمهور خطبته أو محاضراته» .

ولذلك فهو يدعو كل فنان الى رفض التكاسل بحجة انتظار الالهام الشعري أو الى ما يلقيه ويجود به الخيال فيقول : «وانها لمناسبة للتأكيد بأن كل فنان يضيع وقته فى البحث عن الممكنات البسيطة لن يشعر الا بالقليل من الجمال» ويؤكد انه «ما من شيء بسيط جميل» وانه يجب ألا ننسى أبداً أن الفكرة تكون مشتملة وبدون شكل وتظل متسكعة طيلة فقدان الموضوع فان الخيال يقذف دائما بفكر أخرى طيلة الطريق .

- 
- (١) السابق ص ٥٣ .
  - (٢) السابق ص ٣٤ .



يقول آلان : «الخيال أصل الخطأ في رأى باسكال ، وكذلك في «تين» وهو يتكلم عن الذين يتوهمون أنهم يرون ما لم يروا ، يهدينا الآن الى أصل الفكرة ، وتكشف لنا مدى الأفق بقدر ما تستطيع اللغة أن تعبر عنه لأننا اذا فهمنا هذه الكلمة على حسب استعمالها : فان الخيال ليس فقط قدرة تأملية للفكر ولا أساسا ولكنه مبعث الخطأ . . . نادا فهمنا الخيال على هذا الوضع خلصنا الى أن الخيال جنون واختلال فهو اختلال في الجسم ، خلط في التفكير كل يغذى الآخر أو أنه ادراكات خاطئة يجب أن نتكلم عنها الآن ، وكان يجب علينا أن نصون الفكر الفاحص من اثر هذه البلاغة الوصفية الخاصة بالاهواء» (١) .

ونخلص الى أن «آلان» يرى ضرورة الإنقاذ من الموهنة النصرية وعلى تنظيم الفكر وعلى مسئولية الفنان عما ينتجه من فن لأنه ينتجه بوعيه وادراكه الحر المنظم «فالفكرة عند آلان يجب أن تكون واضحة قريبة من الواقع ومن الأفكار والخواطر والقيم التي يحكمها العقل من مذهب أهل الفكر لديكارت الذي نظم طريقة تفكيره الذي يعنى كثيرا بالبحث عن الحقيقة، وبالفحص الدقيق وتفتيت الصعوبات التي يمكن أن تعوق سيرنا ، ان آلان يعتبر الخيال خداع وغير منظم بطبيعته» (٢) .

ولذلك نجد «آلان» يجعل للعمل قيمته أولا في الحكم على فنية الفنان فيقول : «اعمل أولا ثم احكم بعد ذلك وهذا هو الشرط الاول لكل فن كما تفهم ذلك من اقتراب الكلمتين فنان وصانع» .

ويقول «نيودور دي بانفيل» Theodore de Banville في الفكرة نفسها : «أيها النحات — ابحث بعناية في انتظار النشوة متلعة رخام لا عيب فيها لتجعل منها قارورة جميلة ، ابحث طويلا عن شكلها ولا تشكك عليها غرام خفي ولا تضال وهمي» (٣) .

(١) السابق ص ٢٠ .

(٢)

(٣) السابق .

أما «سارتر» فيرى أن الخيلة ذات عمل سحري وأنها «تعويذة مخصصة لخلق الموضوع الذي يلوح على فكره المتأمل ويرى أن الشيء الذي نرغب إيجاده نحصل بها عليه ، ولكنه يؤكد أنه «توجد في نفس هذا العمل دائما بعض الأشياء الطفولية المستعصية وهي ترفض تملكها أو إيضاح أبعادها ، وهذه صعوبات مثل الطفل الصغير في فراشه يؤثر على العالم بواسطة تضرعاته» ويرى أن «الموضوعات» تخضع لأوامر الإدراك ولكن هذه الموضوعات تملك نمط وجودها على طريقته الخاصة» (١) .

وهو يذكر كذلك في الفصل الذي عقده عن طبيعة التجانس في الصورة الذهنية أن «الصورة تحدد بواسطة مقصودها ، والصورة ليست تمنحك تشكيلها بدون معرفة منظمة ، وهذا هو السبب في صعوبة محاولة تقريب الشيء المرصود» (٢) .

وإذا كنا قد عرضنا لأحد المسارات الفكرية لمفهوم الفن ورأينا أنه من الأسراف تلك النظرة الداعية إلى إعفاء الفنان من مسؤوليته تجاه عمله الفني بدعوى العبقرية الملهمه. فانتا الآن في سبيل أحد المنعطيات الفكرية الهامة في التطور العام لمفهوم فلسفة الفن وهي المدرسة الجمالية .

### « المدرسة الجمالية وفلسفة الفن »

هذه المدرسة التي تجادل حول الفن هي إحدى المدارس التي تجعل جل بحثها وجدلها في مفهوم الجمال وتراه في الفن الذي يتجرد عن النفعية حيث نجد الفيلسوف الألماني كانت KANT ١٧٢٤ - ١٨٠٤ يقيم فواصل بين ملكات المعرفة وجعل علم الجمال بعيدا كل البعد عن أشكال المعرفة الاجتماعية وجعل اللذة الجمالية ترتبط بالذات المتأمل لا بالموضوع أي أن اللذة الجمالية ترتبط وتلتصق بشكل الموضوع لا باستيعاب مضمون الموضوع عن طريق شروط ذهنية فطرية عند الإنسان يستطيع بها إدراك الحكم الصحيح للأشياء والتمييز بين الجميل والقبيح .

La imaginaire. P. 161.

(١)  
(٢) صفحة ٧٩ .

.. فنحن نجد «كانت» قد فصل العمل الفني عن الواقع ثم راح يؤكد عزله  
الشكل عن المضمون أو الموضوع ومن ثم أصبح الحكم على العمل وقيمه  
الجمالية إذا توافر فيه خلوه من الغرض وعاليته وعدم احتمال منسأه  
والتسليم لأول وهلة بأنه موضع الرضا العام .

أى أن «كانت» يرى أن يكون الحكم على الشئ من حيث النوع لا من  
حيث النفع فالعمل الفني تكمن كل قيمته فى ذاته بعيدا عن أية غايات أو  
متطلبات خارجية والذوق هو ملكة الحكم على الشئ وهذا هو القانون الأول  
للحكم الجمالى والثانى من ناحية الحكم أى وجود كثرة تعجب به وما دلم  
الشئ جميلا فله من هذه القوة الجمالية ما يجمع الناس على الإعجاب به أى  
أن «الجميل هو ما يعجب الجميع بدون مفهوم» والقانون الثالث يكمن فى  
الترباط بين الوسيلة والغاية فهو يرى أن الفنان إنما يبغى «غاية فنه ..  
وهذه الغاية إنما ترتبط بذاتها فقط» .

أما القانون الرابع فيتركز فى جعل أحكامنا الجمالية إنما هى مسئلة  
ترجع أولا وأخيرا الى الحالة الداخلية النفسية للشخص ، والذوق هو المعيار  
عليه فى هذا الحكم فالشئ الجميل يتراءى لأغلب الناس موضع ارتياح علم  
أى أن الاحساس الفنى احساس بالمشاركة وعلى ذلك فان الفنان يتعد عن  
صفة الالهام التى كانت تلصق بفنه وبه وإنما هو منتج لفنه عن خبرة وعن  
ادراك على دفعات .

ولعله من الجدير بالمراجعة أن تذكر أن هناك صلة فكرية بن فلسفة  
«أفلاطون» و«كانت» من ناحية أن أفلاطون — على حسب معتقده بنظرية  
المثل — يرى أن كل ما هو أرضى إنما هو مسخ للجمال العلوى أو الجمال  
المطلق أى جمال قائم فى الذهن متصور عن الجمال السابق فى الحياة  
السماوية حيث كان يحيا الانسان أولا ، فالجمال فى نظره تصور مفرغ مجرد  
لا يوجد إلا فى الذهن ، ولا وجود له فى الخارج على الإطلاق ، وهذه النظرة  
المثالية تعتقد فى القدرة الذاتية المبدعة التى تحول الواقع الموضوعى الى  
ناحية تصويرية خيالية .

وعلى معتقد «كانت» يصبح الفن غاية فى حد ذاته ، ويصبح الحكم



على العمل الفنى ليس حكما اجتماعيا من نتاج المجتمع وثقافته بل يكون مجرد حكم داخلى مكون بالطبيعة فى النفس الانسانية ، بفائية الموضوع ترجع الى الذات المتأملة التى تولى اهتمامها لشكل الموضوع لا استيعاب الموضوع .

ويرى «كانت» أن الجمال هو الشكل الفارغ من الفرضية والجميل هو ما كان متمما بالضرورة أى بدون مفهوم ، والمتعة التى تلازم ادراك الجميل مقطوعة الصلة بالفائدة أى كانت هذه الفائدة .

وعلى ذلك فيوجد الجمال الحر الخالى من الفرض والجمال التابع وهو اذا ما كان هذا الجميل يشير الى غرض خارجى عنه ، وعليه فان شكل العمل الفنى بقوانينه الخاصة به هو الحكم عليه أساسا بجماله أو قبحه .

فالشعور الجمالى عند «كانت» مرتبط بانسجام الفكر مع الخيلة بفضل حرية عملها وهذا الشعور مجرد صدى لذلك الانسجام ، وينتج من ذلك أن الحكم التأملى لا يفسر الا على هذا المعتقد ، وفى الوقت نفسه نلاحظ فى هذا الانسجام انه يولد أو يحدث نغمة للفائية غير المبادفة وعن طريق تحقيقها يتولد تلقائيا الشعور بالجميل «فالفن عند «كانت» هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنها قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف» (١) .

فهو يرى أن الجمال فى الكون لا يتطلب الا مطلب اكتماله أى انه يرجع للمنحنى الفنى الخالص «وهو بذلك لا يعلق أى أهمية على الفاية الخلقية أو الاجتماعية» .

اننا نجد كانت فى مفهومه الفنى نحو الفعل المثالى يهتم به داخل هذا الاطار الفنى الخاص به فى وحدته الخاصة به وفى بنيته الذاتية التى تكسبه جماله بقطع للنظر عن أى مضمون لها فعنده أن الجمال الخالص لا يوجد الا فى الشكل حيث يتمحى أى مضمون .

وعلى ذلك فاننا اذ فصلنا بين المحتوى والمحتوى حين نقص بين الجميل

---

(١) ديتس هويمان — علم الجمال — ترجمة أميرة خلتى بقمطر — دار «حياء» الكتب العربية ص ٤٠ .

هو المفيد نكون بالتالى قد وصلنا الى القول بأن «الفن لعب» والى القول بأن «الفن للفن» .

فاذا كان «كانت» قد ارتأى أن الجمال ما خلا من النفع فكل عمل فنى هو مجرد نشاط تلقائى لا غرضية له ، فهناك وحدة بين لذة الجمال ولذة اللعب أى أن الفن لعب .

- «فكانت» يرى أن الفن كلعب فى ملكات المعرفة وهذا اللعب لعب حزن يقوم به الخيال أو العقل لانه بإمكانهما أن يتوافقا مع ملاحظة أن اللعب فى الفن لا يعنى بالطبع اللعب التافه ، وليس معنى ذلك أن الفن — مثلا — مجرد تسلية بل أنه يعتبر لعبا لانه يظهر بشكل لعب هادىء انه اذا جلب راحة ومتعة ليستا فارغتين وانما تضجان بالحياة المنحركة النشيطة .

ومما نلتفت اليه أن الدكتور زكى نجيب محمود فى حديثه عن رسالة الفنان وطبيعة الفن يكاد يحتذى حذو «كانت» فى نظريته حين قول فى معرض حديثه «وذلك أن ننظر الى طبيعة الفن فى أعماقها فنراها هى نفسها طبيعة اللعب ، فالتلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن ، والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن ، والتنزه عن الغرض فى اللعب هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن ... فأنت لا تدري وانت تلعب أبا الحواس تلعب أم بالعقل لانك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد» (١) والعبارة الاخيرة تكاد تكون نفس مقولة «كانت» بأن الفن لعب فى ملكات المعرفة .

ولعله من المفيد أن نذكر رد الدكتور زكريا ابراهيم عليه بقوله : «ولكننا اذا سلمنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من أن الفن خلق وانشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى يعنطوى على الكثير من الجهود والتفكير والتنظيم ؟ وماذا عسى أن يكون هذا التنزه عن الغرض فى الفن بينما نحن نشاهد دائما لذتى الفنانين اهتماما جديا بانتاجهم» (٢) .

(١) فلسفة وقت ص ٢٣٢ .

(٢) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٤٠٢ .

ويتعرض «كانت» لكثير من المعارضات في تفسيره للفن بأنه لعب شيء ملكات المعرفة فقد تولد ألا من جعل الابداع الفني مسألة ذهنية منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته أو أصبح الطريق مسيرا للقول بأن الفن للفن كما سيأتي وأنه لا مسئولية على الفنان .

بل أنه من دوائر النظر أن الماركسيين يستغلون فكرة «كانت» عن أن الفن لعب ليفسروا بها مذعبيهم على سبيل التأول والنمحل فنجد «بليخانوف» يصل هذه المقولة بالديكتيك المادي فيقرر أن الفن قريب من اللعب ولكن هذا اللعب يجدد وينتج الحياة هو الآخر وأنتساحن تنظر الى الفن ، كلعبة تكمل النظرة للعب «كأن صغير للعمل ، وهذه النظرة تلقى ضوءا ساطعا جدا على جوهر الفن وتاريخه وتسمح للمرة الاولى بالنظر اليهما أي الفن واللعب من وجهة نظر مادية» (١) .

كذلك يفعل «هيولدرين» الذي يرى أن المقارنة باللعب لا يجوز أن تؤدي الى الاستنتاج أن الشعر هو مجرد تسلية بل أنه يعتبر لعبا لأنه يظهر ذاته بشكل لعب هادئ وديع والشعر يركز اهتمام الانسان براحة تمارة بالحياة لا راحة هادئة فارغة والشعر يوحد بين الناس وهذا لا يعنى مجرد التقريب السطحي كما في اللعب (٢) .

وتتعرض هذه الفكرة لجدل آخر من ناحية أنه ينفي عن الفن ما نعرفه من ضرورة احتياجه الى مهارة خاصة هي مثارا لاجاب به ويقلل من أهميته ويفقد من قيمته من ناحية أن له أهمية «من وراء المظاهر الفنية وهي وسيلة لدعم الحياة الاجتماعية وتقوية الروابط بين الناس ، كذلك هذه النظرية لا تصلح الا لتفسير الفن عند الهواة فقط ، ولكنها لا تصلح أن تكون تفسيراً عاماً شاملاً للفن بوجه عام عند سائر الناس في مراثي حضاراتهم

(١) الجمال في تفسيره الماركسي «الجيال في فلسفة كانت بقلم ا. ا. بالاشوف» ترجمة يوسف انحلاق ص ٢٠ .

(٢) السابق ص ٢١ .



## المختلفة» (١) .

كذلك يتوجه النقد الى فكرة كانت عن لعب الخيال بأن هذا اللعب  
«أى تتابع صبور لا يمكن أن تنقلب الى احساسات مؤلة أو لفظة ولا الى  
أفكار وعواطف فهو الشيء السطحي الملوم فى الفن . . ان الفن العظيم هو  
الذى يجمع بين اللذة والجمال والفائدة والاخلاق ، وهذا ما تمثي اليه الحياة  
فسيصبح اللذة وحتى اللذة المادية أرهف فأرهف على مر الأزمان وتمتدج  
بمعان روحية وأفكار أخلاقية» (٢) .

فجعل فكرة الجمال فى موقف متضاد مع فكرة الغاية أو الفائدة ، وردا  
الفن الى النشاط المجرد من كل غرضية وأنه نوع من اللعب الحر يقوم به  
الخيال ، ويقوم به العقل — جعل الفن مجرد تجريد متفصم ومنعزل عن  
الواقع الاجتماعى .

يرى سارتر أن «كانت» قام بعملية خلط بين جمال الطبيعة وجمال  
الفن وأنه قد تفاضل عن ادراك أن الجمال فى الطبيعة إنما هو كائن بافتراضه  
له فيها ، أما الجمال الذى فى الفن فإن فيه نفس الفساية ، ثم ان جمال  
الطبيعة يوجد أولا ، ثم تأتى عملية الانتباه اليه فى حين أن جمال الفن لا يوجد  
الا فى أثناء القيام بعملية القراءة وهذه بالتأكيد عملية عقلية محضة .

ثم يرى سارتر كذلك أنه من الخطأ بل ومن غير المعقول النصل بين  
القيمة والجمال الفنى لأننا لا ننظر الى الجمال الا فى ظل القيمة . . . وإنما  
تتبلور قيمة العمل الفنى فى كونه دعوة حرة موجهة الى قارئه .

ومن ناحية أخرى فالجمال الطبيعى يجد محالا للتأويل أو التفسير  
الفردى اذ لا وجود لغاية من الممكن أن تفرض نفسها علينا بطريقة حتمية  
ولكن فى عالم الفن حين تنقل الصورة الطبيعية تصبح الفساية من جمالها

(١) الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٨ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي — دار

الفكر الغربى ص ٨ .

تحمّل معنى التصدية بالنسبة للكاتب ، وكذلك فأننا نجد أن هذه الغاية بالنسبة للقراء موضوعية. ، مع ملاحظة أن الكاتب يبقى فيها بين منطقة الذاتية الخيالية في تفسيره الخاص لما في الطبيعة في حين أنها تصبح موضوعية خالصة عند القراء .

وإذا كان «كانت» يرى أن العمل الفني له جماله من حيث هو عمل دون نظر إلى شيء آخر سواء كان الفن يكون عنده مجرد صلاة حرة يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد بل يتجاوز كانت إلى القول بأن الفن إذا اقترن ببعض المثل التقليدية كالخيز أو الحق فليس جمالا خالصا .

وعلى ذلك يكون «كانت» قد أعطى جناحين عريضين وسما عريضة أيضا للفنان يخلق فيها وأعطاه حرية العمل من دون أي تدخل خارجي . فهو يعتقد أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، وعلى الفنان الإعجاب بالجميل بدون مبالاة بالغايات ، ولا ينبغي البحث في هذه المتعة الفنية عن أية غاية وراءها خلقية كانت أو اجتماعية .

فالعمل الفني لهو حر لا غاية له سوى هذه اللذة الجمالية ، فالفن لا يبدأ إلا حين تتحرر من قيود المنفعة وأن الفن ما هو إلا وسيلة لظهور الحلم Rove فتخلص من أية منفعة أو فرضية .

وقد تولد بالضرورة من جعل الإبداع الفني مسألة ذهنية منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته طريقا لإبعاد الفن من أية غاية وتحريره من أي التزام على أساس فكرة الجمال المطلق أو الحر التي نادى بها «كانت» فالفن ما هو إلا نشاط يركب المادة الخارجية بطريقته الخاصة وحسب قوانينه السابقة ويشكلها في صورة جديدة .

يقول سارتر. مهارضا هذه المقولة الكانتية الرامية إلى فصل الفن عن غاية تتعداه . . أن المصطلح الكانتى المعروف بـ «الغائية بدون غاية» يبدو على غير صالح للدلالة على العمل الفني ، ذلك لأنه في الحقيقة يتطلب أن يكون الموضوع الجمالى في حالة «ظاهرة غائية» فجنب ، وأن يقتصر على التماس اللعب الحر المنظم للمخيلة ، غير أن ذلك نسيان بأن خيال المشاهد ليس فقط وظيفة منظمة ولكنها بناءة ، انه لا يلعب ، ولكنه مدعو ليركب ثانية .



أو ليؤلف من جديد الموضوع الجمالى من وراء التحديد التصويرى الذى تركه الفنان ، ولا يستطيع الخيال أن يسعد بذاته كما هو الامر بالنسبة لوظائف العقل الاخرى لانه دوما فى الخارج ، دوما فى داخل مشروعات مرتبط بها» (١) .

كذلك قد حاول شيلزر Schiller «١٧٥٩ - ١٨٠٥» أن يفسر الفن فبدأ بأن قال أيضا بأنه نشاط ولعب ، وأن مجال الجمال هو التوفيق بين المادة والصورة بل انه قد ادعى أن الجمال الحقيقى انما يكمن فى الصورة وليس للمضمون أية قيمة ، وانه لا يمكن التأثير على انسان الا بواسطة الصورة .

وتعاونت أفكار كانت مع فلاسفة الجمال الشكلى Formels تحت زعامة هيربارت الذى يفصل كذلك بين صورة الشيء ومحتواه ، ويرى أن الصورة هى مجال الحلم هى الخالدة ، وأما المحتوى فجماله مجرد تبعية للصورة ، وعلى ذلك فهو وكانت قد قدما القاعدة الذهبية لمدرسة الفن للفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر التى ترى أن الصورة هى أساس الجمال فى القصيدة ، وهى تؤثر بذاتها لا بما تحمله من أفكار ولا بموضوع ، ولكن بالصورة المنسقة . المنسجمة المتوسقة وبثراء الصياغة يعطى للفن قيمته كما سيأتى .

فالنظرة الجمالية تريد تحرير الفن من كل قيد خارجى يعوق - فى مفهومها - فنية العمل الفنى أو تمنع من توضيع طبيعته الجمالية ، وأن يكون هذا المصدر الجمالى للعمل بعيدا عن أية مقاييس مذهبية أو اجتماعية .

وتجذ هذا المنحنى عند كروتشه Crocè «١٨٦٦ - ١٩٥٢» الفيلسوف الايطالى الذى يفسر النشاط الفنى بأنه مجرد حدس وهذا الحدس مستقل كل الاستقلال عن أية اعتبارات خارجية عنه ، فهو منفصل عن «العلم»

و«المنفعة» و«الأخلاق» بل يرى أن الفنان يجب ألا يخدم هذه الأمور فيرى أن الفنان برىء مقدما من أية مؤاخضة أخلاقية أو فكرية أو اجتماعية . ويرى كروتشه أنه من الخطأ أن نبحث في الفن عن غاية لأن ذلك الزام بالاختيار داخل دائرة محددة ، ففي رأيه أن المحتوى والمحتوى متصنلان ، ويرى أن القيمة في الأصل للقيمة التعبيرية ، فكروتشه يقدم الشكل ويرى أن الحقيقة الجمالية ليست مضمونا وإنما هي في الشكل فقط «فالحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل» (١) .

وهو يرى أن الفنان إنما يقوم بإبداع صورة .. والذي يتذوق الفن عليه أن يوجه نظره تجاه النقطة التي أشار إليها الفنان ، ثم يتجه بنظره خلال هذه الفتحة التي فتحتها الفنان ثم يستعيد بنفسه تركيب الصورة ، وعلى ذلك فالفن — في نظره — متقطع عن أية منفعة ، فهو لا يهتم لا بالنافع ولا باللذة ولا غيرهما ، ولا يهتم بالأخلاق لأنه ليس عملا من أعمال الإرادة . ومهمة النقد على ذلك هي بيان أن هذا العمل الفني الذي يظهر على هيئة مادية يقابل عيانا صادقا معبرا عنه تعبيرا باطنا ، وليس النقد قاضيا يقضي بالحكم بين ما هو جميل أو قبيح في العمل الفني بل ذلك مهمة الفنان نفسه الذي أوجد هذا العمل لحظة قيامه بعمله الفني (٢) .

فكروتشه في معتقده الجمالي يرى أن الفنان ما عليه إلا تقديم صورة أو خيال ثم يترك الباقي لذوق الفن الذي عليه أن يدور بطرفه تجاه النقطة التي دله عليها الفنان ويقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في نفسه «ولا فرق» هنا بين «الحدس» و«الرؤيا» و«التأمل» و«التخيل» و«الخيال» و«التمثيل» و«التصور» وما إلى ذلك ، فتلك جميعها مترادفات .. فإذا كان الفن حدسا ، وكان الحدس من باب النظر لا العمل أي من قبيل التأمل ، كان من غير الممكن أن يكون فعلا نفعيا ، ولما كان الفعل النفعي يجه دائما إلى بلوغ لذة.

---

(١) عبد العزيز حموده — علم الجمال والنقد الحديث — مكتبة الانجلو ص ٢٣ .

(٢) د. عبد الرحمن بدوي — نيتوكروتشه — القاهرة ١٩٦٠ ص ١١ ، ص ١٢ .

بإستبعاد ألم ، فإن الفن اذا نظرنا الى طبيسته الخاصة لا شأن له بالمنفعة ،  
اذ لا شأن له باللذة والالم من حيث هما لذة وألم ، بل اننا نلاحظ بوضوح  
الآثار الفنية ما هنالك من فرق بين اللذة والفن ، فقد يكون المنظر الذى  
تمثله لوحة من اللوحات حبيباً الى قلوبنا ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية  
الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية على ان المنظر ثقيل على  
النفس متين (١) .

كذلك يرى هربارت سبنسر أن الفن نوع من الترف وبينه وبين اللهو  
والتسلية قرابة متينة ، ويرى أنه جهد زائد عن الحاجة يبذله الانسان لانه  
كمية مكتنزة فى ذاته ، وهذا البذل رغبة تتيح له اللذة فى هذا البذل ، وهذا  
الفن «لا يبغي شيئاً خارجاً عن نفسه بمعنى أن النشاط الفنى نشاط  
أرستقراطى لا يبغي المنفعة والأغراض المادية . وبهذا يصبح الفن لا لشيء  
آخر سواه» (٢) فهو كذلك يقيم حاجزا فكريا بين الشيء الجميل والشيء  
المفيد .

أما جرانت فيرى أن كل أثر من الآثار الانسانية ان لم يهدف صراحة  
الى لعب الاعضاء وعبث الخيال أن لم يكن فنا للفن فهو مجرد من الجمال  
« فقد يعجبنا اثر أحكمت ملاءمته لكل الحاجات ، ولكن هذا الاثر لن يكون  
جميلاً ، فالصناعة والفن يسيران فى اتجاهين متضادين ، وعلى ذلك فالذى  
يميز الجميل هو خلوه من المنفعة ، فان الشيء الجميل من حيث هو جميل  
لا يلبي أية حاجة حقيقية ، ولا يمكن أن يثير فينا رغبة ولا رهبة ، فاذا أشعل  
فينا نار الحب كما وقع «للجمالين» كان الفن قد أخطأ هدفه ، قوام الخيال  
فى الدراما انها وهم وخيال » (٣) .

ويفرق جاريت أيضاً بين الحق والجمال وبين الصدق والجمال بحجة  
أننا فى أثناء الاحساس بالجمال لا نحس بأننا نكشف حقائق غير معروفة

- 
- (١) النجل فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبي ص ٢٤ .
  - (٢) د. عبد العزيز عزت — الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٧ .
  - (٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبي ص ٢٦ .



تقدر احساسنا بنفاد ادراكنا في الاحساس المؤلف ويضرب لذلك مثالا بأن الرجل الظمان أقل من غيره ميلا الى التأمل في صفاء الربيع والتماعه (١) .

ويعرض جاريت لفرضية الفن ، وهل يكون جماله خارجا عنه أو يكون جماله لفنيته فيقول : «لا زالت أمامنا وسيلة أخرى يحاول الناس أن يثبتوا بها أن الفرض من الفن وروحه هو أن يرقينا ، ولذلك يكون فنا جميلا بقدر ما يصلحنا ، وهذه الطريقة لا تشترط أن يعطينا الفن درسا ، بل يكفي أن يتصل بشعورنا وعلى ذلك فان هذه الحقيقة تربطنا برابطة من الحب مع اخواننا» (٢) .

ويؤكد جاريت أن استمتاعنا بقراءة آثار دانتى أو ملتون وسسواهما بالرغم من أن هذه المؤلفات تفترض اكوانا لا وجود لها ومع ذلك نشعر بجمالها يرجع الى أننا «حين نشعر بجمال شيء لا نفكر في علاقاته بغيره ، أو في القوانين التي تتحكم في وجوده كما نفعل في دراسة العلم ، بل نشعر أن الجمال عالم مستقل بذاته له قوانينه الخاصة» (٣) .

أما هيجل Hegel فيضع تساؤلا عن الحاجة التي تجبر الناس على الاهتمام بالنشاط الجمالى أى على خلق آثار فنية ويجيب على هذا التساؤل بأن الإنسان يعمل على أن يجعل وجوده وجودا لذاته أى يتأمل ذاته ، ومعرفة المرء لذاته تنبع عن طريق محاولته معرفتها عن طريق شعوره الداخلى ، وعن طريق التأثير فى الأشياء وترك طبيعة الخاص عليها ، ويضرب مثالا لذلك بالمراهق حين يرمى بحجر فى الماء ويتلذذ برؤية الدوائر التي تنداح على سطحه ، فهو يبهر بأمر خلقه بذاته ، واستطاع أن يتأمل فيه ، ولا تزال هذه المحاولات تسمى حتى تنتج الذات «الفن» الذى ما هو إلا من انتاج الإنسان لذاته فهو يعمل لادراك ذاته عن طريق النشاط عن طريق التأثير أو التغيير فى العالم الخارجى عن الذات «يفعل الإنسان ذلك»

(١) جاريت ترجمة د. عبد الحميد يونس ص ٥٨ .

(٢) السابق جاريت فلسفة الجبال - دار الفكر العربى ص ٦٨ ج ١ -

(٣) السابق ص ٣٩ .

بوصفه حراً ليُجرد العالم الخارجى من غريبته ، وليتلذذ فى شكل الاشياء الخارجية مواقع ذاته الخارجى» وعلى ذلك فالفن شكل أو وسيلة من انتاج الانسان لذاته فى العالم الخارجى وأن ذلك طبيعى فى الذات لاعادة التعرف على «الانا» أى الذات ثم يقول : «ان مهمة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى فى صياغة فنية ، ويحمل الفن غايته فى ذاته فى هذا التصوير، وهذا الكشف بالذات ، اذ ليس للغايات الاخرى كالوعظ والارشاد . أية علاقة بالمؤلف ولا تحدد مفهومه . . يختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملى «الاستعمالى» فى أنه يترك الشيء يوجد فى استقلاله الحر بينما يهتم بالاستعمال الشيء حين يستخدم للحصول منه على نفع»(١) .

ونحن نلاحظ أن هيجل يتأثر «كانت» فى مقولانه الجمالية وفى استقلال المبدأ الجمالى ولا غرضيته ونستطيع القول بأن المدرسة الجمالية التى بدأها كانت وبلورها كروتشه وغيره تصل الى تفى أية قيمة للفن سوى قيمته الجمالية وأن ما عداها مستقل عنها ، وهذه النظرة تجعل الفن مجرد ترف أو جمال محض ، وتنفى عنه صفة الايجابية ، وهو نكران لتاريخ الفن منذ حضارة الانسان وما قام به من نفاذ الى مسالك الحياة المختلفة وما وجهه من أضواء ساطعة انارت مختلف جوانب الوجود والحياة بل اننا نستطيع القول كذلك بأن الادب يستطيع اىصال الذات المنتجة بغيرها من الذوات ، وفى الوقت نفسه يؤكد شخصية الذات ويقيم اتحادا انسانى عن طريق الكلمة التى تتلاقى عندها سائر المادرات الانسانية فيؤدى الى تعميق الوعى والاتصاف بين كل الناس .

أما المدرسة الجمالية فان الفن عندها هو الاحساس الجمالى بدون أية غاية خلفه «سواء فصم بعضهم القلب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلاتاً ، حتى ليصبح وصلاً عضوياً ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئاً وراء هذا الشعور ، اذ الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد به الى حقيقة ، ولا الى منفعة ولا الى خدمة

---

(١) الجمال. فى تفسيره الماركسى. ترجمة يوسف الحلاق دمشق ١٩٦٨  
ص ٤٨ ، ٤٩ .

أي نظام اجتماعي ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتخذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فإن ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته وقيمته الجمالية الفنية الخاصة» (١) .

ولعل هذه النظرة الجمالية نجد لها أساسا في النقد العربي في قول القاضي الجرجاني : «والشعر لا يحبيب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايضة وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الروثق والحلاوة ، وقد يكون الشيء مثنى محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ويكون جيدا وثيقا وأن لم يكن لطيفا رثيقا» (٢) .

ويقول ابن رثيق : « والفلسفة وجر الاخبار غير الشعر فإن وقع فيه فبقدر ولا يجب أن يجعل نصب العين فيكونا متكأ واستراحة ، وإنما الشعر ما أطرب النفس وهز الاسماع وحرك الطباع» (٣) .

وكذلك نجد الجاحظ يقول عبارته المألوفة : «المصاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في اقامة الوزن ، وتغيير اللفظ ، وسهولة الخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» (٤) .

ومن النقاد الذين يؤثرون المذهب الجمالي من يرى أن كل فائدة تجيء من الفن سوى فنيته إنما هي فائدة عرضية غير مقصودة وأنه قد يؤدي هذه الفائدة بجماله الذي يحتويه فيقول : «ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ، ولا بما فيه من حكمة أو عظمة أو الهام ، لأنه قد يؤدي هذه الوظيفة بمجرد الجمال الذي فيه ، وبما يعكسه في النفس من نظام ورضا ، دون أن تكون هناك عبرة أو حقيقة ظاهرة ، والفن من شديد

(١) د. شوقي ضيف في النقد الأدبي ص ٨٢ .

(٢) الوساطة — ص ١٠٠ .

(٣) البعده ج ١ ص ٧٣ .

(٤) الحيوان ج ٢ ص ١٣١ ، ١٣٢ .



لا يحاء ، فقد يوحى للواحد ما لا يوحى للآخر ، ويقرا فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه ، وهذا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ، وإنما ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته» (١) .

ان هذا الراى يحاول اقامة جدار من السلبية حول الفنان والذهاب الى انه لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ومع ذلك فهو يعود ليقرر بأن اكثرية الباحثين الذين قسروا الفن بأنه وسيلة الهام أو ترفيه أو تنفيس أو تطهير أو تعديل للاهواء عند الفنان ومتذوق الفن قد وصلوا الى أن الفن وظيفة اجتماعية مثالية أو تهذيبية بشرط أن تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل احيائي فنى غير مباشر .

يرى ايردل جنكنز أن ما يناوله الفن هو مماثل لاية مادة تجربة وشى أى بحث تكنولوجى غير أن الفن بتركيزه عليها يحولها الى «موضوع جمال» مع اتصالها فى نفس الوقت بمضمونها الواقعى فقط «والشىء الذى تم تقديمه الينا كموضوع جمالى — أى كمضمون للفن — هو رؤيا مركزة لتشخص أحد الاحداث الفعلية وتحديدها ، غير أنه بالنظر الى أنه لا وجود لتجربة خاصة ، ولأن الفن يرجع الى شىء كلى فان الاشياء عندما بدت موضوعات لم تتخلص من اختلاطها بالاشياء الاخرى وبانفسنا ، والشىء باعتباره متحولا الى موضوع جمالى يؤكد تميزه وتفردده ، ويوصفه الذات التى تقوم بهذا التحول فانه يؤكد طبيعته المختلفة ، وهذه التأكيدات وثيقة الصلة بعضها ببعض وتؤدى الى ظهور مفارقات الجمال» (٢) .

### التفسير الماركسى لعنى الجمال :

إذا نظرنا الى التأويل الماركسى لفهوم الجمال فاننا نجدهم يفسرونه تفسيراً موضوعياً ليتساق مع مذهبهم ، فهم يحللونه كظاهرة اجتماعية

(١) روز الغرب النقد الجمالى — دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٢  
ص ٦٩ .  
(٢) الفن والحياة ص ١٦٣ .

وإن كل ما وصف بالجمال أو السمو فهو موجود وجوداً موضوعياً في حركة المجتمع وهو نفس الوقت يقوم بالتأثير الحاسم في الفن ويحدد كل المقولات الجمالية .

فكل معنى للجمال أو النبيل هي مقومات تشكل الجوهر الواقعي «ولذا فهي تشكل جوهر الفن السوفيتي كفن واقعية اشتراكية . . ويجب ألا يغيب عن بالنا قط أن العلاقات الانتاجية الاشتراكية التي تنفي استغلال الإنسان للإنسان هي علاقات أخلاقية وجميلة الى حد كبير . . فالقضية اذا ليست قضية تزويق العلاقات الانتاجية فهي لا تحتاج الى تزويق ، بل تنحصر القضية في تصويرها «هذه العلاقات» تصويراً صادقاً في المؤلفات الادبية . هذه هي مهمة الفن بصفته فن الواقعية الاشتراكية» (١) .

فالتأويل الجمالي في الفهم الماركسي يعطيه صفة عملية فيرى «سيلاييف» في كتابه «جمالية العمل» ان المتعة التي يوفرها العمل أي عمل العامل أو الفلاح أو الفنان أو العلم ، اذا ما تم دون اكراه خارجي فانها تبرز أثناء العمل — لذة جمالية فتشعر بالعمل وكأنه فرصة الحياة تماماً كما نشعر بالرضا حين تشبع حاجتنا الى الحركة والضوء .

كذلك يرى تشرينشفسكي أن أهمية الفن الاجتماعية ترتبط كذلك بأهميته الجمالية ولكنه يرى أن الشكل يكتسب صفته الجمالية بواسطة المضمون الذي يجسده هذا الشكل يقول : «يكتسب الشكل في الجميل قيمته من الفكرة التي يعبر عنها فقط ، وبالعكس اذا لم يعبر عن الفكرة تعبيراً تاماً من خلال الشكل فلن يكون لها قيمة جمالية» (٢) .

فكلما ارتفعت قيمة المضمون والشكل أيضاً تسمو الصفة الجمالية وكما يقولون أن الفكرة الكاذبة «تعري» كذبها وفي هذه الحال يكون الشكل

---

(٢) م . ب . بسكين أنظر الجمال في تفسيره الماركسي ص ٢٠٢ .

(١) السابق ص ١١٥ بقلم ب . أ . نيقولايف .

هو أيضا كاثبا فلابد - حسب قول تشرينشفسكى - لى يقوم الفن بمهامه من معطيات ايدىولوجية التى تؤثر بدورها فى الشعور والادراك الجماليين .

ياخذ الماركسيون مقولة «كانت» السابقة عن «الفائىة بدون غاية» فيؤلونها تأويلا خاصا يستنجون منه انها تحمل بذور الواقعية النقدية ايان قوة سلطانها فى القرن التاسع عشر ، وحجتهم فى ذلك انه ما دام «كانت» قد طلب من الفنان أن ينظر الى الفن نظرتة الى الطبيعة فيجب عليه حينئذ أن يصور الواقع بصدق وبما أن التصوير الصادق يعطى الواقع المنطلق الموضوعى ، فعليه يكون قد خرج داخليا بشكل غائى ، وموضوعيا بشكل هادف ، وساعد على الفهم الصحيح للحياة الاجتماعية ، وفصح القديم ، والتضال فى سبيل الجديد .

ثم يزعمون أن أصحاب الواقعية النقدية والدائرين فى فلكها قد حرّموا من أفكار الاشتراكية وأسلحتها وعلى ذلك فبعد قيام الواقعية الاشتراكية تكون هذه الدعوة الجمالية قد فقدت قيمتها بقيام الحزب الشيوعى وارتباط الواقعية الاشتراكية به الذى وسع من مفهوم انظمتة الاجتماعية فيقولون : «فى القرن ١٩ حينما لم يكن الفنانون الواقعيون مسلحين بأفكار الاشتراكية العلمية ، كانت الدعوة لتصوير المنطق الموضوعى للأشياء زادعا لهم من إخطاء التى كان من الممكن أن تظهر عند هؤلاء ، وذلك بسبب محدودية نظراتهم الاجتماعية ومن الواضح أن هذه الدعوة الجمالية لم تعد كافية فى المرحلة الجديدة من تطور الواقعية حينما ارتبطت الواقعية «بالحزبية الشيوعية» .

كذلك يرى الماركسيون أن أصحاب نظرية الفن للفن ، قد شوهوا أيضا مقولة «كانت» عن الغائية بدون غاية . . فيقولون بأن البرجسوازيين قد خرسوا كل اهتمامهم والقوا بثقلهم تجاه الناحية الشكلية للمقولة السابقة أو تجنبوا - عن عمد - كل ما تحتويه من إمكانات ايجابية ، واستخلصوا نظريتهم السيئة ، نظرية الفن للفن «لقد ترك أنصار هذه التعاليم مسألة الغائية جانبا ، وأكدوا خاصة . . لا هدفية . . الفن ، ومن هذه الموضوعات توصلوا عن طريق استنتاجات غير نكية الى موضوعات ليس



الفن فى سبيل الحياة ومنها ألى موضوعية الفن غير المرتبط بالحياة الاجتماعية وأخيرا الى عبارة « الفن للفن » غير السليمة منطقيا والتي لا وجود لها عند كانت . وقد أضاق أصحاب هذه التعاليم الى موضوع « الالاهدية » كثيرا من الاستنتاجات المعروضة بشكل بدائي عن « لا مصلحية » الحكم الجمالى و «عدم ارتباط الفن بالمعرفة» والصق هذا بكانت نظرية تفصل الفن عن الواقع خلافا لروح علم الجمال الكانتى بمجموعه»(١).

وكما رأينا محاولة الماركسيين فى تحليلهم لقولات « كانت » لتتفق مع وجهتهم فانهم فى مسائل علم الجمال المتعددة يحددون ويحللون المعنى الجمالى على حسب فلسفتهم . .

لذلك فانهم يرون أن الفنان فى « عمله » الفنى حيث يقوم بتعبير النواحي النقدية فى الحياة إنما يكون قد أدى معنى الجمال أو معنى الجميل وأن تقديم صفات الشعب السوفيتى هى «الجميل» ؛ فالفنان حين يصير الصورة ذات معنى ، مشددا على عناصر الحياة الحيوية فيها ، فانه يحول الواقع بصورة مباشرة أو غير مباشرة مقدما صورا معينة يقتدى بها ، وغالبا ما نجد البشر فى آثار الواقعيين الكبار يعيشون بصورة أعنف ، ويعملون بطاقة أشد تركيزا ، ويظهرون قوة خلقية عظيمة لا تصادف فى كل الاوقات فى الحياة وهذا لا يستلزم فى حال من الاحوال حركات بطولية ، أو وقفات أخاذه وما شابه . . أن الفنان الواقعي يضيع فهمه لما هو جميل حين يعمم ويبرز ما هو أكثر جوهرية ، وأكثر تقدمية . . وأن الواجب الأهم الذى يقع على عاتق فنائنا هو أن يقدموا أفضل صفات الشعب السوفيتى وأكثر تقدمية على اعتبار ما هو جميل»(٢) . .

أى أن المفهوم الجمالى ترك طابعه المثالى وتحول الى موضوعية

(١) أ. ب. أ. بالاشوف الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٨ ، ص ٢٩ .

(٢) ج . نيدو شيفين - علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .

تلاصق الواقع على أن يكون الواقع الجميل — فى معتقدتهم — صفات الشعب  
السوفيتى وتلك هى غاية الفن !!

زهم يتبعون فى ذلك تأثرهم بفلسفة ماركس الجمالية الذى يرى فيها  
أن الجمال إنما ينتج خلال «تشكل المادة» ويرى أن تصور الجمال ليس  
تصوراً فطرياً فى الإنسان كما يقول أ. ن. بيزويتوف» لقد أوضح ماركس  
أن تصور الجمال ليس فطرياً فى الإنسان ، بل يتكون عنده خلال الممارسة  
العملية المادية الطويلة وهو مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنشاط الإنسانى الواقعى  
والهادف . ويكون ماركس قد انتقد بذلك التصورات الكانتية القبلية عن  
الجمال «كشئ لا غرضى» «ولاً شائياً» أن الجمال يظهر على حد تعبير ماركس  
فقط خلال «تشكل المادة» الواعى . . أن للجمال جذوره فى العالم المادى  
وهو «الجمال» فى الوقت ذاته موضوع واقع موضوعى وخاصة ذاتيه . .  
وينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات : فالجمال  
مضمون وشكل ، يعبر عنهما بشكل جمالى وهو «الجمال» (١) .

بل أن ماركس يعتقد — على سبيل المثال — أن «المال» موجود  
وجوداً موضوعياً ، ولكن الرأسمالية البرجوازية تشنوهه ، وعلى ذلك  
فالبقاء على الملكية الخاصة يؤدى الى جعل موضوع الادراك الجمالى  
والشعور الجمالى الذاتى فى إطار واحد ويجعلها اجتماعيين حقا والدور  
الحاسم فى ذلك يرجع الى الموضوع وليس الى الذات .

وفى ذلك يتلاقى ماركس مع إنجلز الذى أوضح أيضاً أن الظروف  
المادية الاقتصادية هى التى تشكل الأساس الجمالى من ناحية المضمون ،  
ومن ناحية وضعه بالنسبة لغيره من الظواهر الاجتماعية ، وأن الجمالى  
يلعب دوراً وثيقاً بجميع الأفكار ويتفاعل معها ولكنه لا تضع معالنه أو  
استقلاله بل يتمتع بهذا الاستقلال غير أن الشعور الجمالى لا ينعزل عنها .

---

(١) الجمال فى تفسير الماركسي ص ١٤٣ .

ويتعرض ماركس الى ما يوجه من نقد الى الواقعية الاشتراكية من ناحية فلسفتها للمعنى الجمالى والتي تتخلص فى أننا ما زلنا نعجب بالفن القديم فن اليونان وما زلنا نعجب بجماله الذى لا يتصل بهذه التفسيرات الماركسية للمعنى الجمالى ، ويرى ماركس للرد على هذا الاعتراض بان ما أدى فى الفن القديم من انسجام مع الطبيعة كان نتيجة لضعف الصلات الاجتماعية والتي لم تكن قد بلغت رشدتها ووعيتها ، ولم يكن هناك وضوح فى الصراع أو التناقض بين طبقات المجتمع ، بالإضافة الى أن اليونان القدماء يمثلون طفولة الانسانية ، والانسان غالبا ما يميل الى تذكر طفولته والاستراحة الى ذكرياتها ومما لا شك أننا نجد تعليل ماركس يعتمد على الكثير من العمل والتحمل ذهنى ومحاولة يائسة للفكاك من فخ منصوب بعناية على مر التاريخ .

فماركس يجعل المعيار الجمالى يتجسد فى الفن الاشتراكى ويرى تبعا لذلك أن الفن نموذج خاص من نماذج الإنتاج الاجتماعى يخضع لقوانين الإنتاج العامة .

فبناء على معتقد ماركس أن الانسان يعمل بكل مشاعره ليؤكد ذاته فى العالم المادى ، ولكل طبقة اجتماعية طريقته التى تؤكد بها ذاتها وهذا التأكيد يشمل بالضرورة علاقة الانسان الجمالية بالواقع ، وما دامت البروليتاريا تحمل احساسا متمايزا بالعالم فان هذا الاحساس يشكل الأساس الجمالى للفن الجديد الاشتراكى .

كذلك يستغل ماركس المقولة الجمالية التى ترى أن اللذة الجمالية فى تصوير وحدة الانسان مع العالم ، ليخلص منها الى أنها لا تتناقض مع اللذة الجمالية فى المعتقد الماركسى الذى يقوم على تصوير الانسان ودأبه وكفاحه ضد الاستغلال الذى كان يصيبه من قبل الطبقات ، لانه يرى أن النتيجة فى كلا الحالىين هى تحقيق انسجام بين الانسان وبين الطبيعة ، ومن ناحية



آخرى فان توحد الانسان مع واقعته ومع غيره انما هو نتاج لعمليات التغيير  
الثوري للحياة .

ويصل ماركس من ذلك أيضا الى نتيجة مؤداها أنه ما دامت البروليتاريا  
هى الأكثر ثورية وفى نفس الوقت فانها تملك احساسا أكثر بالعلم ، فان  
هذا الاحساس لا بد أن يشكل معيارا جماليا للادب الجديد وهو فى رأيه  
بالضرورة الادب الاشتراكى بل ان الماركسيين يقررون صراحة أن الفكر  
الجمالى السوفيتى يتطور «على أساس المبادئ الماركسية اللينينية مستندا  
الى مؤلفات ماركس وانجلز ولينين ، والى مقررات الحزب الشيوعى  
السوفيتى الخاصة بالفن والتربية الجمالية» (١) ، وانطلاقا من هذه المواقف  
يمعم علم الجمال السوفيتى التجربة الضخمة للفن السوفيتى والعالمى .

واذا كان الماركسيون قد فسروا «الجمال» على حسب ما يرغبون فى  
تفسيرهم ليتطابق مع مفهومهم للفن ، فقد راحوا كذلك يفسرون «المثالية»  
أيضا على حسب ما يههون وحسب ما يتساوى كذلك مع مفهومهم للفن ،  
فيحددون «المثالية» بأنها ما تعمل على التقدم ، وأن الابداع الفنى هو جعل  
الحياة على حسب أفكارنا فيقولون : «ان عامل الصبغة المثالية الفنية فى  
الفن يمثل الحلم الذى يتجاوز أحيانا ، وبطريقة ما الحوادث المألوفة للحياة ،  
فيميز ما هو أساسى وأعظم أهمية فيها ، ويدعو الى التقدم محرزا البشر  
على تحويل الحياة دافعا إياهم الى النضال ، الى صنع واقع من النظرة  
الثاقبة التى يتحلى بها الفنان الواقعى الكبير ، وفى آخر تحليل فان الفن  
كابداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما يجب أن تكون على حسب أفكارنا ،  
أو على العكس فى ادانة ما يناقش هذه الأفكار ادانتها بدون رحمة أو  
هوانة .

ان القوة المعطية الحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى أساس

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى م . ب ، بسكين ص ١٧١ .

ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما . على أساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى (١) .

واذا كانت «كانت» رأى أن الجمالى يوجد قبل كل شىء فان ماركس يبرهن أن الجمال فى الواقع هو التربة والاساس الجمالى فى الفن مع احترازه بأن الجمال فى الواقع لا يساوى الجمالى فى الفن من ناحية الاهمية فالجمالى فى الفن يتصف بغائيته بتفسيره الفكرى الخاص وبشحنه الاجتماعية وبتركيزه الخاص .

ويرى الفكر الماركسى انه ما دام قد تقرر أن يكون الفن الادبى قائما على التصوير للواقع الاشتراكى ، فالعمل بالنسبة لهم مسألة ضرورية وملحة من أجل الحياة ، بل وان له فى نفس الوقت قيمة جمالية أيضا ، بل انهم يرمون كل من لا يرى هذا الرأى حتى ولو كان من بينهم بالسطحية والضحالة يقولون : «اننا نرى الجمال أو النبل والبطولة فى كل خطوة عندنا ، وفى صفات تشكل جوهر واقعنا ، ولذا فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى . كفن واقعية اشتراكية ، ولهذا فان ممثلى مثقفينا الذين لا يرون الايجابى الحاسم ، والذين لا يلحظون الا السلبى ، وغير الجوهرى ينزلقون الى مواقع الذاتية . الاكثر عامية وسطحية» (٢) .

وعلى ذلك فإن أ. إيفوروف يحدد المضمون فى الفن بأنه الواقع الذى يقوم الفنان بعكسه من خلال نظرة شاملة نحو الكون وفى ضوء مثل اجتماعية جمالية علنا ، على أنه يجب أن يراعى أن المضمون الرئيسى للفن السوفيتى هو هذا الواقع السوفيتى فى حالة انعكاسه من المواقع الصحيحة وحددها التى يحددها بأنها مواقع المادية الديالكتيكية والتاريخية .

- 
- (١) ج . نيدو شيفين . — علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .  
(٢) م . بسكين — الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .

ويتخذ الماركسيون دليلا على أن المنحنى الجمالى يرجع فى تفسيرهم إلى المجتمع الاشتراكى متخذين ذلك من اعتقادهم من أن المفهوم الجمالى ليس قاعدة ثابتة ، وإنما هو مفهوم متغير يتشكل بتشكيل المجتمعات ، وأنه يتغير تحت تأثير بعض الظروف أو الأشياء أو الحوادث ، وأن التطور فى الميول الجمالية والمفاهيم الجمالية نتيجة ميول أو ظروف تتحقق بتحقيق شروطها فقد تسود روح المخالفة أو روح التقليد ، نظرا لظروف الوسط الاجتماعى التى هى فى حركة تحرك مستمر فتصبح لذلك هى النموذج الجمالى فهم يرون أنه من الضرورة معالجة الموضوعات الجمالية فى إطار المنحنى الاجتماعى لأن الفن موجود فى المجتمع وليس معلقا فى الفراغ والفنان يأخذ مادته الفنية المختلطة من أهداف ومثل وقيم وأفكار من هذا المجتمع نفسه ، كذلك فهم يرون أن الفن أيضا ليس أمرا خاصا بالفنان وليس وسيلة لمتعة صاحبه بل أنه مرتبط برباط وثيق بتيارات تموج خارج ذات صاحبه وتتصل بحركة المجتمع كلها .

ومع كل هذا الجدل فانتا نرى أنه من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى موضوعا فنيا والعكس صحيح على المستوى نفسه فمن الممكن أن يكون الجمال تماثل الصورة وتطابقها مع فرضيتها ، فبالرغم من كون «الموضوع الجمالى» له وجود حسى يجذبنا إليه فإن تذوقى الفن لهذا الموضوع الجمالى يجعلنى أقوم بأدراكه عن طريق النفاذ إليه بالمشاركة الفنية التى توجد عن إدراك المضمون فى إطار شكل الموضوع الجمالى عن طريق «الكشف» فى هذا الموضوع عن الصلة المتأزرة بين شكله ومضمونه بواسطة تركيز اهتمامنا وتنمية الذوق الذى يحدد ويفصل الأشياء ويجعلنا متفتحين وجدانيين وذهنيا. تجاه هذا الموضوع الجمالى .



## «نظرية الفن للفن ومفهوم الفن»

سبق أن أشرنا الى أن فلسفة «كانت» الجمالية وتحليله للعمل الفني الذي توصل منه الى نفى أية غرضية تطلب من ورائه — كانت هذه الفلسفة طريقا تأثره أصحاب نظرية الفن للفن L'Art Pour L'Art . وقبل أن نعرض لفلسفة هذه المدرسة يحسن كذلك أن نشير الى أن الرمزيين قد بدأوا هذا الطريق حين جعلوا شعرهم خاليا ومجردا من الخبر ومن الحكاية ، وحتى أصبح شبيها بالنغم الموسيقى ، وظلوا داخل ذواتهم يرون الوجود من نافذة شخصهم ، وقد حاولوا ابتداء من «ملا رمية» ، توليد منهج شعري جديد ، ومن المعروف كذلك أن السرياليين أيضا قد رفضوا الواقع وأقاموا عالما انفصاليا بينهم وبينه ، وأنكروا وجود أى جمال فيه يصلح للتجربة الشعرية واعتبروا الجمال هو ما يخلقه الفنان خلقا فى هذا العالم .

تمثل الحركة الرومانتيكية الفترة الواقعة ما بين عام ١٨٣٠ — الى عام ١٩٣٠ وما سبقها يعد إرهاصات لها مثل «التأملات» و«عطيل» على سبيل المثال .

ولقد تبلورت معالم هذه الحركة بعد الثورة الفرنسية كما يعتبر — بحق — جان جال روسو J.J. Rouseu بكتاباتة ارهاصا لهذه الثورة كما يمكن طريقا للحركة الرومانتيكية اذ راح يدعو الى العيش فى كنف الطبيعة ودعا الابداء أيضا الى تخليص أنفسهم من أية مشكلة اجتماعية وأن يكتفوا بنموزهم الفردية وأحاسيسهم الخاصة والتفرغ للجمال والحرية والفردانية .

لذلك فانه لا يمكن وضع تعريف جامع مانع كما يقال للرومانتيكية

هناك رومانتيكية بقدر عدد الرومانتيكيين أو أن تعريف الرومانتيكية يكون في عدم تعريفها كما يقول GUY MICHAUD في كتابه عن الرومانتيكية .

ولكن بوسعنا القول أن الرومانتيكية يتلخص منهجها في أن يكون الخيال لا الحياة المعيشة هو الموضوع المفضل ، وكان للرغبة في ابتهاج هذه الحرية أثرها لدى الأدباء الذين رفضوا الخضوع للقواعد التي تحد من هذه الحرية حتى وصل التمسك بها إلى رفض أية أحقية للنقد الذي يقوم أعمالهم .

وهم في سبيل هذه الحرية أداروا ظهورهم للمثولوجيا وتركوا الأدب اليوناني والروماني ونما في وجدانهم الشعور الودود نحو التألف مع الطبيعة ، وكانوا يرون أن كل أديب حكم الهامه وفنه ، وقد حل الخيال الحر عندهم محل العقل ، والشاعر يختار بحرية وزنه وقافيته ، والكاتب يعمل لنفسه خارج سلطة الأكاديمية في بناء العبارة وتركيب الجملة ، فهم ينطلقون في سبيل البحث عن أشكال جديد في الأدب والفن متحررين من نقطتين أساسيتين عند الكلاسيكيين .

الاولى : تقليد القدماء .

الثانية : الخضوع للنظم والتقاليد .

ومن هذا القبيل ما كتبه تيوفيل جوتييه Theophile Gautier في مقدمته لقصته مدموازيل دي موبان ، من أنه «لا يوجد ما هو جميل حقا إلا ما لا يمكن أن يفيد في شيء ، وكل ما هو نافع بشع لأنه تعبير عن بعض الحاجة ، وحاجات الانسان دنيئة ومقرفة» .

ولذلك نجد أيضا يتنكر لأي مبدأ أخلاقي متعارف عليه ، فحين هاجم النقاد اتجاهه غير الأخلاقي في فنه أجابهم بأن الفن لا ينبغي له أن يكون على أية صورة من الصور أداة نفع لأنه يعتبر هدفا في ذاته ولا يمكن أن يوجد شيء جميل حقا إلا في حالة واحدة وهو خلوه من النفع أما كل ما ينفع فهو قبيح بلا أدنى شك وعليه فلا بد من بقاء الفن خالضا في حالة من النقاء المتجرد من أية قود أخلاقية أو معتقدات سياسية .

وحين أصبح مديرا لمجلة الفنان عام ١٨٥٦ كتب يقول : «ليس الفن بالنسبة اليانا وسيلة وإنما هو غاية» «وقد ظل طيلة حياته يؤكد استقلال

الفن ويعارض أنصاره بأن سيمون قائلا لهم : ماذا يفيد ذلك ؟ انه يفيد في أن يكون جميلا ، وعلى وجه العموم فانه ما أن يصبح شيء ما نافعا حتى يتعطل من كل جمال وكذلك يقول ، ان الشعر ليس غقط ما كان خاليا من البرهان على أي شيء بل انه لا يحدثنا عن شيء ، وان جمال البيت من الشعر متوقف على جرسه وانسجامة وعلى تحد تعبير فلوثير FLAUBERT تشدان ما لا فائدة فيه»(١) .

مع ذلك فانه من الشكل القول بأن هناك نقطة التقاء بين الكلاسيكيين وبين الرومانتيكية من حيث نزعتها الاستطائيقية واهتمامها بالصورة وجمال الشكل .

ولعل المذهب البرناسي الذي يطلق على الشعراء الذين كونوا نجوا عام ١٨٦٦-١٨٧٦ ، ما سمي بالبرناسي المعاصر وعلى رأسهم لو كنت دي ليل Le Conte de L'yle هم الذين نموا هذه النظرية «الفن للفن» المتأثرة بالمذهب الكانتى حيث تقوم على انفصام العمل الفنى عن فرضيته أو نفعيته وجعل ملكة الذوق هي الحكم ، كذلك فهي متأثرة بفلسفة هيغل Hegel ، ١٧٧ - ١٨٣١ التى تجعل العناية بالشكل والاستقلال التام بالصورة وجمالها هي المعول فى اطار الفن وكما يعبر عن ذلك لو كنت دي ليل بأن عالم الخيال هو مجال الفن الوحيد هو غاية فى ذاته وليست له أية صلة بأي ادراك . سواه مهما يكن ذلك لانه ليس الجمال خادما للحق .

فهو ينفى أى وجه للنفع ويعتبر الفن غاية فى ذاته أى استطائيقا متساوقة مع شروط «كانت» الادبية التى تحدد قيمة العمل الفنى فى خلوه من فرضيته مع عالميته وعدم احتمال فئائه والتسليم بجدارته بالاعجاب العام ، وفى مقال للوكنت دي ليل أعلن أن الفن ما هو الا رفاهية فكرية مقصورة على الممتازين مستقلا عن الحقيقة والمنفعة الحقيقية والسلوك وليس له من هدف الا الجمال . وهذه النظرة الى الجمال هي التى جعلت من الفن الهيدفا الاسمى للنشاط الفكرى واصبحت الامل المشترك للشعراء الناشئين من

(١) لمزيد من التفاصيل انظر :

Lo Romantisme par guy Michaud.



جماعة «برناس» الذى يعتبر لو كنت دى ليل معلمهم بغير منازع (١) .  
فالفكرة الاساسية تكمن فى اعتقادهم باستقلال الفن لانه عندهم غاية  
وعلى كل فنان الا يهدف لغير غاية جمالية وعلى الشاعر فى نفس الوقت  
رؤية الاشياء الانسانية من خلال حدقته الخاصة المنفصلة عن وجود مصلحة  
أو دافع اجتماعى أو مذهبى .

فالموضوع فى الفن يحكم عليه بجماله حين لا يعود بنفع ما ، أما اذا  
كان .لهذا الموضوع أية نائدة ، فانه يكون غير ملائم ، فهى لا تربط الفن بأية  
غرضية اخلاقية أو تعليمية .

فمضمون فلسفتها الاحتفال بالامتاع الفنى القائم على الاعتناء بالتنميق  
فى الصورة مع الابتعاد عن الغايات الاجتماعية المتعارفة ، وعلى ذلك فقد  
تسلطت دعوتها على الشعر القنائى لاتساع مجاله لمثل هذه الدعوات ، بل  
ان بودلير Baudelaire يرى أننا نستطيع الوصول الى الجمال بمعناه المطلق  
ولنؤثر عن طريق الشعر ، وقد كان ديوانه الشعرى المسمى أزهار الشر  
حضية لهذا الفهم . . .

ويوضح برادلى Bradley . عبارة «الشعر للشعر ذاته» بأنه يحوى  
تجربة تفهم أو تدرك منفصلة عما عداها ، وهذه القيمة الذاتية هى كل قيمتها  
وقد تكون هناك قيم أخرى خارجية جاءت عرضا كالتهنئ أو التهذيب ، أو  
خدمة قضايا اجتماعية ، ولكن هذه القيم الأخرى قيم خارجية ، أما القيمة  
الشعرية فهى التى ينبغى أن نحكم عليها حكما داخليا محضا فيقول متحسدا  
عن مفهوم التجربة الشعرية «ان هذه التجربة أولا هى غاية فى ذاتها ، وانها  
جديرة بالتفكير لذاتها ، وان قيمتها ذاتية صرفة ، ثانيا : ان قيمتها الشعرية  
ليست الا هذه القيمة الذاتية عينها ، فقد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضا  
باعتباره وسيلة للثقافة والدين ، لانه قد يعلمنا شيئا ، أو قد يرقق من  
عواطفنا ، أو يدعوا الى تقضية خيرة ، أو لانه قد يجلب على الشاعر الشهرة  
أو المال أو راحة الضمير ، وليس هذا مما يسىء الى الشعر فى شيء ، وانما

La garde et Michrrd.

(١) لنظر :

هو على العكس ، فلندع الناس يتقنوا الشعر لهذه الاسباب أيضا ، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ، ولا يمكنها أن تحدد القيمة الشعرية ، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها الا من داخلها ، بل ان اعتبار الغايات البعيدة ، سواء كان ذلك عند الشاعر اثناء عملية الابداع ، او عند القارئ اثناء مروره بالتجربة ، انما هو ينزع الى التقليل من القيمة الشعرية ، وذلك لان مثل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق اخراجه من ميدانه الخاص. به ، فليست طبيعة الشعر في كونه جزءا او صورة من العالم الحقيقي. «بالمثل الشائع لهذه العبارة» بل هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا» (١) .

وان كان ريتشارد لا يوافق على رأى برادلى ، ففي رأيه انه لا يمكن فصل التجربة عن مكانها في الحياة ، او عن قيمتها البعيدة ، لان ذلك يعتبر اوجاجا في التفكير ، فجميع عناصر التجربة كل مكون من اجزاء لا تنقسم. فلا يمكن تجزئة القارئ الواحد الى القول بأنه رجل جمال وفيه كذلك رجل خلقى ، وفيه كذلك رجل سياسى ، ويرى ريتشاردز أن الحكم على التجربة الخيالية من داخلها — كما يرى برادلى — حكم مضلل ، فنحن نخرج أنفسنا من التجربة لنمكن لانفسنا من اتخاذ حكم عليها .

كذلك يرى م. رينوفيه متخذا خط الرومانتيكيين. أن الخيال الشعري قد انحط في أيامنا هذه — كما يعبر — لأنه أصبح ينظر الى نفسه وينظر اليه الناس نظرة «جدية مسرفة في الجد» وهو يخشى أن ينطلق حرا من كل قيد مخافة العقل ، والواجب أن يكون الامر على خلاف ذلك ، «فيتمتع الخيال الشعري بأقصى حدود الحرية» (ويدع كل مطمح مباشر في الحق والخير حتى اذا تم ذلك ، وصل الشعر ووصل الفن بوجه عام الى كامل تحرره ، ان الشرط الاول الذي يجب أن يتوفى في كل اثر فنى هو أن يتنزه عن المنفعة ،

---

(١) ريتشاردز — مبادئ النقد الادبى — ترجمة د. مصطفى بدوى.

ويتكبر على الحق ، فلا الفائدة ولا الحقيقة ، يجب أن تكون موضوعاً الخاص المباشر ، وانما العاطفة والخيال» (١) .

فالفن — فى هذا المسار — مجرد تجربة ، الخيال يقوم فيها باستيعاب لكل ما يعتل بها ، ولا دخل للفنان بأية مقاييس ، لان تلك المقاييس تتنوع وتختلف فليس هناك ثبات أو معيار ثابت ، فكل حكم على «الفن» يجب أن يتحدد من «داخل» هذا الفن ولذلك فهم يرفضون الاحكام المسبقة والخارجة على هذا النطاق .

وقد رد نيدو شيفين على ذلك بقوله : «من الخطأ أن نحصر الفن فى دائرة الاحساس أو أن نزع أن الإدراك الحسى البدائى للعالم هو المنبع الوحيد للفن ، والتفرقة بين الفن والعلم على أساس أن محتوى الاول هو الاحساس ونحده ، ومحتوى الثانى هو الفكر ونحده ، بفرقة خاطئة ، والنقد الصورى الرجعى لا يكف عن ادعاء أن الفن لا يحتاج بحال الى المحتوى الفكرى ، والهدف من ذلك واضح وهو حرمان الابداع من قوة المعرفة الفعالة وجعله مجرد تسلية للاحساس الذاتى» (٢) .

أما بوشكين الشاعر الروسى فيقول هذه الابيات التى تتصل بهذا المعتقد «اننا لم نولد لهذه الحياة ، ولا للغنائم ولا للمعارك ، لقد ولدنا للالهام بلانغام المنسجمة للصلوات» (٣) .

ويقول ستيفان سبندر S.spen'or متحدثاً عن العلاقة بين الفن ومشكلات العصر ، أنا لا أزال أشعر بأن انغماس الكاتب فى الصراع السياسى والاجتماعى الدائر حوله لا يجعله أقدر على متابعة أحداث عصره ، فالعكس هو الصحيح ، لان انغماس الكاتب فى هذا الصراع لا يضلله

---

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي هامش ص ٢٠٠ .

(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٢٠ .

(٣) بليغانوف — ترجمة اخسان خضنى — الفن والحياة الاجتماعية ص ٦٠ .



ويحجب عنه حقائق عصره ، بل وحقائق العصور الأخرى (١) .  
ولا يترك بليخانوف هذه الفكرة إلا ويرد عليها ساخرًا ،  
وقائلًا : «عندما يكون الإنسان مستعدًا لأن يعتبر «أنا» الحقيقة الوحيدة ،  
فانه يحب نفسه كآلة وعندما يحب الإنسان نفسه كآلة ، فهو لا يهتم إلا  
بذاته في بدائعه الفنية ، ولا يهمه العالم الخارجى إلا بمقدار ما يلامس هذه  
الحقيقية الوحيدة ، أى هذه «الانا الثمينة» (٢) .

وإذا نحن القينا نظرة على مناهج الداعين لهذه النظرية فانتنا نلاحظ  
أنهم يتقابلون فى المنهج العام فالفرد دى فينى « ١٧٩٧ — ١٨٦٣ »  
Alfred de Vigny بدأ يتصل بالرومانتيكيين بعد استقالته من الحرس الملكى  
للويس الثامن عشر ، وكان من أوائل الذين نشروا أفكار الرومانتيكية .  
وكان يمتاز بالعمق المكثف عن طريق آتكانه على الرمز وتغلب عليه النزعة  
التشاؤمية متوقفًا عند مشاهد الشر فى العالم ، ويرى أن هذا الشر داء  
لا دواء له ، ولا أمل له ، بل انه يصل الى حد اتهام العناية الإلهية ، ويدفعه  
هذا التشاؤم الى الانعزالية ، وفى الشعور بالامثال الجبرى وهو فى  
انعزاليته يعتبر نموذجًا ومثلاً لفكرة البرج العاجى ؛ ولم يكن انعزاله عن  
الآخرين فقط بل وعن نفسه أيضا .

أما الفرد دى موسيه « ١٨١٠ — ١٨٥٧ » Alfred de Musset فقد اتصل  
بالرومانتيكيين فى سن الثامنة عشرة ، حيث أثارت أشعاره بقرابته حماسه  
الرومانتيكيين ولكننا نلاحظ أنه بالرغم من تعاطفه مع الرومانتيكيين فانتنا نجد  
يقول بأنه لا يحب الحنان المتدفق والمندفع من القلب عند لامارتين ويقول بأنه  
يكره البكاء والبكائين والحالين والحلقين وعشاق الليالى والبحيرات ويقول  
أن هذه ضخامة لا معنى لها ولا تملك أن تنتج لنا شيئًا ، وهو يدافع عن  
بساطة منه بقوله انه لا يحب الانتجالا من أفكار الآخرين ويعبر عن ذلك بأن  
«كوبى ليس كبيرًا» ، ولكنى أشرب فى كوبى — وذلك فهو يتخذ من القلب

(١) الأدب الثورى عبر التاريخ ص ٢١ .

(٢) الفن والحياة الاجتماعية ص ١٢٤ .

حسبها يعبر منبعها لفنه تاركا ما عدا احساسه الداخلى وقد كتب لصديق له  
 «أضرب قلبك انه هناك يكون الثبوغ» *FraPpe toi le Coeur C'est là qu'est le genie* كذلك نجد لامارتين «١٧٩٠ — ١٨٦٩» *La Martine* الذى يرى أن  
 الشعر يجب ألا يكون لتزجية أوقات الفراغ. ، وأنه حسبما يعبر ليس زينة  
 للحياة *L'ornement de la vie* ولكنه خبز الحياة *mais le pain du jour*  
 ولكنه فى الوقت نفسه يرى أن الشعر غناء داخلى *La poesie c'est le chant interieur*  
 وقد أرجع مصادر الفن الى  
 . شفق القلب  
 . فتنة الطبيعة  
 . نصية الاعتقاد

أما فكتور هوجو «١٨٠٢ — ١٨٨٥» *Victor Hugo* فقد بدأ نزعتة  
 الرومانتيكية حين قال ، «أريد أن أكون شاتوبريان أو لا شيء» وبعد وقت  
 قصير كان شاتو بيريان يجيب ملقنا اياه بالطفل المعجزة .

وبعد نشر أول مجموعة شعرية له سنة ١٨٢٢ قرأس المدرسة  
 الرومانتيكية ولعل أهم تحديد لتحنى هذه المدرسة نجده فيما كتبه هوجو فى  
 مقدمة ديوانه الشرقيات *Les Orientales* اذ يقول انه ليس من الذين يؤمنون  
 بالنقد أو يعتقدون بحق كائن ما فى سؤال الشاعر عن مزاجه الشعري ،  
 أو ان يطلب منه لماذا اختار هذا الموضوع أو ذاك . أو اقتبس هذا اللون أو  
 قطف من شجرة معينة أو استمد من ينبوع معين .

ويرى كذلك انه لا يوجد فى الشعر مواضيع طيبة أو مواضيع رديئة ،  
 فكل شيء يصلح أن يكون موضوعا ، وكل شيء ينبع من الفن ولا يصح أن  
 تبدي سببا عما جفلك تأخذ هذا الموضوع سواء كان حزينا أم مرحا ، أم  
 عظيما أم بشوشا ، أم باهرا أم مظلما أم غريبا أم بسيطا ولم فضله على  
 الآخرين .

كذلك يرى أن الفن ليس له أن يقيم حدودا أو يضع قيودا ، أو يأتي  
 يكائم ، هو يقول لك : «اذهب وتركك فى هذه الخديقة حديقة الفن —  
 بحيث لا توجد تنجزة مخرمة» .

ان الشاعر يجب أن يكون خرا ، ويجب أن نضج أنفسنا في وجهة نظره ، أنه يرفض أى قيد .

ويعترض هوجو على كل حدود أو قيود ، تحد من حرية الفنان ويقول انه لا يعرف شيئا عنها ، فليست هناك خرائط لطرق الفن تنبئ عن الحدود الممكنة والحدود المستحيلة .

واذا سألنا سائل — كما يقول — ما فائدة هذه الشرقيات «وما هذا الكتاب الذى هو للشعر المحض الذى قذف به وسط مشغوليات الجماهير الهامة ، وإذا سئل أين الفائدة ؟ أين المناسبة ؟ سيرد أننا لا نعرف هذه الأشياء ولا أدري عنها شيئا انها فكرة أخذته بطريقة سخرية عندما ذهب لرؤية غروب الشمس» (١) .

وذلك المنهج الذى اتبعه الرومانتيكيون والذى يمثله قول موباسان: أيضا أن كل كتاب يشتم منه الدعاية أو التوجيه يفقد كل صبغة فنية ، فالفنان ليس من شأنه التعليم وإذا وجدنا فى الفن تعليما فإنا ذلك أمر عرضى غير مقصود إطلاقا .

فالمعتقد العام هو أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه الرهيف وقدرته على الحدس الصائب جميعها مقومات الهامة والى أن الإبداع الفنى الهام واثراق بل أن لا مارتين يقول فى هذا المعنى « أننى لا أفكر على الإطلاق وإنما أفكر لى هى التى تفكر لى» .

ولعلنا نذكر بهذه المناسبة قول آلان Alan أن الفنان لا يبتكر الا حين يعمل ، وهو فى هذا العمل لا يعرف التعب أو الكلال ، بل انه يطلب عمله من موضوعه مساعدته على تنظيم فكرته عنه وصوغه له .

ونحن اذا سلمنا لهم بفكرة الإلهام ، فلا بد معها من الصنعة اللازمة التى تطور وتركب وتعيد تنظيم هذا الإلهام فى صورة تتساق مع غيرها من:



الأفكار ، أما أن يكون عالم الفن أو الشعر كما يقول كروتشه خاليا من التفكير والتقد والفلسفة وهو عالم الخيال المطلق ، فهذه مبالغة انتطاطيقية ، والخلق الفنى — كما نرى — يحتاج دائما الى مراجعة واعداد وهو صناعة ومهارة عن طريق الصورة ، أو عن طريق الخيال ، أو عن طريق الاحساسات أو الحدس ، فلا بد من وجود ترابط عن طريق الصياغة التى تمسك بناصية الحلم الشعري .

وهذا المنحنى للنظرية يقترب من النظرية الموضوعية من حيث عدم البحث عن منفعة تالية مع اعترافهم بخطأ المدلول الفكرى للنظرية الا فى تاجية فقط وهى عدم جدوى البحث فى الشعر عن طريق تقديرنا فى فوائده . . .

فالرومانتيكيون يرون الشعر بالاضافة الى كونه «تعبيرا» أنه يعمل على تخصيص المتعة عند التلقى فى اثناء قيامه بالمشاركة الوجدانية مع الفنان نفسه ، وهذه المتعة غاية الفن يقصدونها قصدا .

### أسباب نشأة الرومانتيكية :

تفسر نشأة الرومانتيكية بأن أصحاب هذه النظرية أحسوا بما يشبه الانفصام بينهم وبين هذا المجتمع الذى عاشوا فيه ، وهو المجتمع البرجوازي الذى لم يعمل فيه أحد الا من أجل نهمه وجشعه ، وأن صيغة الفن للفن من الممكن احتسابها احتجاجا على تفسخ المجتمع واحتجاجا على هذا المجتمع الذى يجد كل شيء مجرد سلعة ! إن شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للافلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : مبدأ الانتاج للانتاج «ونحن نجد فى انتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسي وسلاح الاتهام القاطع» (١) .

فهناك من يرى أن انفصام الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنانون يؤدى الى نشوء «نظرية النزوع» التى تقوم حين ينشأ خلاف بين الفنان

---

(١) شفيق مقلد — ثبىء — من الشعر — الدار القومية ص ٣ .

وبيئته وكما يعبر بليخاتوفنا ، «أن الميل الى الاتجاه نحو نظرية الفن للفن  
ينشأ دائما حينما يجد الفنان نفسه غير منسجم تماما مع البيئة الاجتماعية  
التي يعيش فيها» (١) .

وحين نقارن بين الذين اعتنقوا مذهب الفن للفن من الادباء الفرنسيين  
نجد أن نزوعهم الى هذه النظرية بسبب أنهم قد ضايقوا بالبرجوازية المتحكمة  
فى روح العصر فقد كان تيوفيل جوتييه يدافع ضد النفعية فى الفن قائلا : «لا  
ايها البله المعتوهون المنتفخون ، ليس الكتاب حساء ، وليست الرواية حذاء  
بدون خياطة ، انقسم بجميع مقدسات الماضى والحاضر والمستقبل وبجميع  
البابوات لا . ألف مرة لا . اننى من أولئك الذين يرون النافلة هى الضرورى ،  
واننى أجد الاشياء والناس بنسبة معاكسة للخدمات التى يقدمونها» .

فلا احساس بالضيق من تفسخ المجتمع البرجوازى ذبا الى كراهية  
هذا المجتمع واحتقار كل برجوازى الذى يقول عنه تيوفيل جوتييه أيضا  
«البرجوازى فى اللغة الرومانتيكية يعنى الانسان الذى لا يعبد الا قطعة  
المائة درهم ، وليس له من مثل أعلى الا الحفاظ على جلده ، والذى لا يجب  
من الشعر ، الا الاغاني العاطفية ومن الفنون التجسيدية الا الصون  
الملوثة» (٢) .

واستشهدنا بأقوال تيوفيل جوتييه انما لأعبارهم من وجهة نظر الاديب  
الفرنسى . مثلا لهذه الحركة ولأنه «ملهم حركة الفن للفن وعمله يسعى لنسب  
نظرية كاملة وصورة واضحة بطبيعة الفن الذى لا يتطلب المنفعة ، وبالتالي  
لا يجب أن نجعل له أى هدف نافع ، هو هدف فى ذاته ، لا يوجد جنان الا  
ما ليس له أى نفع . كل ما هو نافع قبيح ، ويقولونى مقدمة مدموازيل دى  
موبان — يجب أن يظل الفن بعيدا عن قواعد السلوك والسياسة ، ويجب  
أيضا أن يظل بعيدا عن العاطفة ، ليس للفنان سوى عبادة الجمال ،  
فإنجمال وحده يشتت أن يحدد خياله ، ويذهب من قلقه ، فالجمال وحده هو

(١) الادب بين المادية والمثالية ص ١٦ .

(٢) بليخاتوف فى الفن والحياة الاجتماعية ص ١٨٠ .

الخالد ، وما دَامَ الشَّعْرُ هُمَ الْوَجِيدُ هُوَ الْجَمَالُ فهو بهذا يوثق ارتباطه بالفنون التشكيلية» (١) .

فالوقوف ضد الفن النقي الذي سيسخر لخدمة البرجوازي الذي مقتته ويحتقره الرومانسيون كان الأساس للتمسك بفكرة الفن للفن ، ولعل هذا هو ما يفسر موقف جوتيه وموقف بوشكين وموقف فلوبيير أيضا الذي كان يقول : انه يطبع كتبه للبعض فقط وليس كل الجماهير ، ويرى أن هدف الفن هو قبل كل شيء الجمال وان الفن والعلم اللذين ظلا طويلا منفصلين بسبب الجهود المتتامة للفكر الانساني يجب أن يجهدا الى الاتفاق ان لم يتيسر امتزاجها كلية . ولعل هذا ما يفسر أيضا امتداح جوتيه لكتابه ازهار الشر لدقائقه فيه عن استقلال الفن ودعوته لجعل الشعر لا غرضية له الا اثاره الاحساس بالجمال .

ولقد ألح جوتيه على ان الشعر لا يحاول البرهنة على شيء ، بل هو أيضا لا يحاول أن يقول شيئا ، ذلك لان الجمال في القصيدة — كما يراه — يحدد على أساس موسيقاها وإيقاعها .

وقد تجلّى الخلاف مع المجتمع البرجوازي في الاحتجاج عليه عن طريق الفكر في نظريتهم «الفن للفن» ومن طريق السلوك مثل ارتداء الالبسة الشاذة والشعور الطويلة التي كانت تمثل نوعا من الاحتجاج يحاذيها صفة الوجوه تقابل الشبح البرجوازي ، ولم يكونوا يفتخرون لفكتور هوجو — حين تكون الابواب مغلقة — زيه المتأنق ويزنون ذلك ضعفا منه يقربه من البرجوازية .

يقول جوستاف لانسون Gustave Lanson في كتابه قصة الادب الفرنسي : متحدثا عن جوتيه والبرجوازية «كان يمقت الرجل البرجوازي مقتا شديدا . . . وليس الفن في رايه الا احدى طرق المعرفة ، وهو الطريقة الوحيدة التي لا تخدع احدا ، ذلك ان المعتقدات تنهار ، والمذاهب الفلسفية يجل بعضها



مكان بعض ، أما الفن فهو الذى سيبقى وحده ، وبفضل حاسة الجمال يتفقد الفن الى أعماق الكون ، بل انه يستطيع خلق عالم آخر ، وهو العمل الفنى ، ويوصل المرء فى هذا العالم الى الحقيقة المطلقة عن طريق الجمال وهو الشيء الوحيد الذى يدوم» (١) .

ويقول فى موضع آخر « كان لجوته أهمية كبرى فى الأدب فمن جانب لما كان يكره الطابع البرجوازي ، فقد وجه الأدب نحو الرومانتيكية المتطرفة التى لا تتم بالاخلاق أو الفضيلة فمهد الطريق أمام بودلير» (٢) .

يقول بليخانوف : «فى أى حين نشأت هذه الظاهرة بين الرومانتيكيين الفرنسيين والبارنسيان ، وهل كانوا جميعا نشازا بين أنغام المجتمع الذين عاشوا فيه ؟ فى عام ١٨٥٧ عبر جوته عن احتقاره المزرى للبرجوازية التى أخذت تظهر بوضوح فى المجتمع وسخر بأساليبها . وكان يعرف البرجوازية بأنهم أصحاب البنوك وحملة الأسهم والمحامون والتجار ومؤسسون الشركات ، بل كل من لم يدخل فى محيط الرومانتيكية . ووصفهم تيودور بانفيل بأنهم أولئك الذين لا دين لهم غير قطعة الخمس فرنكات . . وهذا دون شك دليل مقنع على أن الرومانتيكيين وجدوا أنفسهم فى حالة نشاز مع المجتمع البرجوازي المحيط لهم . .

ان اتجاه الفنانين وأولئك الذين يهتمون بالفن اهتماما حقيقيا نحو نظرية الفن للفن نشأ حينما فقدوا الأمل فى انسجام حياتهم مع البيئة الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها . حيث اندلعت ثورة ١٨٤٨ خرج كثير من الفنانين الفرنسيين على نظرية الفن للفن التى كانوا قد ساءموا فى تدعيمها حينما ، حتى بودلير الذى وصفه جوته على أنه الفنان الوحيد الثابتة

---

(١) Histoire de la littérature française ترجمة د. محمود قاسم

المؤسسة العربية الحديثة سنة ١٩٦٢ ص ٣ ، ٤ ج ٢ .

(٢) السابق ص ٢٩٥ .

على مبدأ استقلال الفن المطلق ، أصدر صحيفة ثورية دعاها النجاة العامة *Le salu sublie* حتى نهاية سنة ١٨٥٢ ظل بودلير ينساق بوجوب استخدام الفن ليحقق أغراضا اجتماعية سامية ، وحينما أنهزمت الثورة ، وانتصرت القوات المناهضة ارتد بودلير وفنانون آخرون الى نظرية الفن للفن «(١)» .

أى أن قبح الواقع كان مدعاة للانشغال عنه بإطلاق الفنان لكل عاطفة صرفا للفكر عن تلك المأسى النادرة عصب المجتمع فى ظل الانظمة البرجوازية فكان الانطلاق وراء الخيال وتشدان التجرد من كل القيود المعرفة .

ولكن هذه النظرية تلقى النقادات التى توجه اليها من مختلف الاتجاهات . التى تتناول زواياها المختلفة ، ومن هذه النقادات ما يرد على ما قيل عن أسباب النزوع عند أصحاب نظرية الفن للفن ويرى أن الفنان بوسعه التيام بنظرة ذات مضمون مخصب للحياة وبقدرته توسيع نظره الى الانسانية جمعاء كما يقول جون فريكيل ان المجتمع الذى يعيشه الفنان بين ظهراقية حالما متألما مدركا مبدعا مجتمع غير انساني يفتريسه التناقض وتنقاسمه منازعات العمل ، وتمزقه مصالح الطبقات المتضاربة ، ويصبيه الاستغلال والاستبدال والجهل واليعوز بالشلل ، ومع ذلك يتجه الفنان بكل ما يملك من قوة الى الاكتمال ، والى المضمون الكلى للحياة ، الى الوحدة المستسلمة له ، الى التألف الكامل فهو يحاول أن يوسع آفاق الانسانية جمعاء ، ويؤله ما يحيط به من ذلك الاختلال الذى أفلح روحه وميله الغنى فى تقليل نصيبه منه (١) .

كذلك يهاجم سارتر هذه النظرية بحجة انفصالها عن المجتمع ويهاجم أى كاتب يتبع تعاليم مدرستها أو يسير على فلسفتها فيقول : «الكاتب الذى ينهج تعاليم وآراء أصحاب نظرية الفن للفن يلقى اهتمامه وعنايته أولا بانتعاج لا يخدم أحدا على وجه الإطلاق ، وقد تبدو أمامه انها جميلة ولكنها محرومة

(١) ج . ف . بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية ص ١٨ .

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٥٥ .

من جذور ثابتة 7 وهو بذلك يكون قد وضع نفسه على هامش المجتمع» (١) .

ونلاحظ أن النقد الماركسي يتهم هذه النظرية أيضا بأنها وليدة المجتمع البرجوازي بمعنى آخر وهو قيامها بخدمته وانها موجهة الى صدر الاشتراكية خوفا من أن تقضى هذه عليها كما قضت تلك على الاقطاع بناء على الدياليكتيك الماركسي في حتمية التاريخ والصراع بين الطبقات كما سيأتى .

بل يتهم الماركسيون البرجوازية بأنها تحاول التظاهر والادعاء بحماية حرية الرأى والغيرة عليه ، ولذلك فهي تطلق الحرية الفنية حتى لا تضطر الى مصادرة الادب الاشتراكي الذى سيقوض أركانها .

ونتيجة لذلك فإنهم يرون أن نظرية الفن للفن تفقد جاذبيتها فى المجتمع الاشتراكي بقدر زوال الاخلاق الاجتماعية الفاسدة فسوف يختفى قول بوشكين السابق وأقوال تيوفيل جوتيه وفلوبير أيضا القائل بأن «الفن هو نكدان ما لا فائدة فيه» لأن هذه الأقوال تعنى ثورة ضد النفعية الجشعة لسيطرة طبقة من الطبقات .

وعلى ذلك فهم يرون أن الفن البرجوازي يمجّد الفردية ولا يهتم بالمجموع ويعمل على تنمية الانتهازية الفردية فى حين أن الفن الاشتراكي ينمى داخل النفس الاحساس بضرورة الحاجة الى التعاون ويعمل منسجما مع مصالح المجموع .

كذلك فهم يرون أن أصحاب نظرية الفن للفن يغفلون عن الوشائج التى

تربط الفرد بمجتمعه وضلة ذلك بأفكاره وآرائه واحاسيسه ، ويرون أن استقاء الأفكار عن طريق التأمل المجرد يؤدي الى أن منه سيكون مجرد انعكاس لاختزانات العقل من الافكار المحصلة سلفا ، والتى يكون قد أصيها العقم ، ويضعون فى مقابل ذلك موقف الكاتب الماركسي الذى يدين بالواقعية الاشتراكية .

وعلى ذلك فالماركسيون لا يتظرون بعين الارتياح أيضا لمن يرفضون موقف أصحاب نظرية الفن للفن من غيرهم — بحجة أن هؤلاء يرفضون مبدأ



الفن للفن لأنهم برجوازيون ، يحرصون على وجود تفاؤل برجوازي يعطى قوة دافعة للمجتمع البرجوازي ، وليس دفاع هؤلاء عن النفسية فى الفن نتاج اخلاص لان الفن النفعى يتلاءم مع العقلية المحافظة . مثل ملاعته للعقلية المثورة مع اختلاف فى الغاية .

يقول بليخانوف ، ان قيمة الانتاج الفنى تحددها بشكل نهائى قيمة مضمونه ، وهذا بالضبط ما لم يرده الرومانتيكيون ، ومنهم تيوفيل جوتيه أن يقرروه ، فقد كان تيوفيل جوتيه يقول ، ان الشعر ليس خاليا فقط من البرهان على أى شىء ، بل انه لا يحدثنا عن شىء ، وان جمال البيئة من الشعر يتوقف على جرسه وانسجامه . وهذا خطأ فاضح ، وهو عكس الحقيقة تماما ، فالشعر وكل الآثار الفنية بوجه عام تحدثنا عن شىء لانها تعبر دائما عن شىء ، وهى تحدث بالطبع بطريقتها الخاصة ، ويعبر الفنان عن أفكاره بالصور ، بينما يبرهن الكاتب على آرائه بالحجج المنطقية (١) .

ومع ذلك فانه من الممكن القول بإمكانية التوفيق بين النزعة الجمالية والفن الذى يحقق غاية نفعية اجتماعية كما يرى ايرذل جنكنز «ان الفعيل الجمالى مرحلة طبيعية وتلقائية لاستجابة الانسان العادية مع البيئة ، وانه يشارك مشاركة ضرورية فى عملية التوافق ، وان الفن قائم من أجل الحياة وان الحياة لن تستطيع أن تقوم بغير فن» (٢) .

فالبلاطون العامة للنقد الموجه لفلسفة الفن هو أنها تضع الشكل فى مقدمة الاهتمامات ، وهذا غير منطقي لانه ليس للفن المطلق كيان مجرد ، أو وجود عيني ، فالمثل الاعلى للجمال مثلا - فى مجتمع معين انها هو مكونة لمجموعة من العوامل البيولوجية والتاريخية والثقافية وهو يختلف عن غيره فى المجتمعات الاخرى وهكذا .

ومن ناحية ثانية فان هذه النظرية قد أسرفت فى السير فى طريق

(١) الفن والحياة الاجتماعية ص ٨١ .

(٢) الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة أحمد حمدي ص ١١ .

دعوتها بعبادة الجمال ، فأقامت بذلك طغيانا من نوع جديد ، هو طغيان الشكل أو الصورة لتعالج طغيان المضمون أو المحتوى .

فالموقف النقدي الذي يتخذ الوضع المقابل لنظرية الفن للفن يتهمها بأنها انعزالية وضد الخلق الاشتراكي وانها تعمل على الدعوة لترك تحمل المسؤولية .

ان فردية الفنان المتخيلة حسب النظرية — كما يقول ناقدها — قد تغلق أمام الفنان الرؤية الصحيحة للأشياء وتطفىء أمامه حرارة الصراع الذي تزخر به الحياة في حركتها الدافقة في شرايين المجتمع وعصبه ، وتجعله مستهلكا في عملية تكرار عقيم لانفعالات مكرورة جرداء من كل دفقة انفعالية من حركات المجتمع وتؤدي — في نهاية الامر — الى انهيار فني وعموم مبعثه التزويق والتلفيق في الصورة وبالسجود لوثنية الشكل وعبادة المظهرية الشكلية .

ثم ان جعل هدفية الفن تتبلور أو تتركز في تحقيق الجمال الخالص من أية فرضية أخرى وجعل النقد الادبي وحصره داخل هذا الجمال في عزلة عن أية قيمة خارجية — كل ذلك يدفع بالاعمال الادبية والنقد الادبي معها الى طريق مسدود فلا يمكن التميز الصادق والحكم المجرد بين عمل وآخر اقل جودة الا من ناحية الشكل .

كذلك يتوجه النقد الى هذه النظرية بأن قيمة التجربة في الشعر تقف عائلا مقتصبا ضد فكرة الفن للفن لان وجود قيمة أو قيم فنية ذات استقلال متميز ومتوحد قد يؤدي الى عزلها عما سواها من أنواع التجارب الانسانية الواسعة وعلى ذلك فيجب تمحيص عالم الفن من الفردية الخالصة حتى يمكن للتجربة أن تصبح انسانية عامة ولذلك فالخيال وحده ليس مستحبا في الشعر لان الشكل والمضمون يجب أن يتساوفا على درجة واحدة لان جمال الشعر هو تعبيره عن كل معاناة الانسان في اطار مجتمعه لا مجرد خلق متوهم لعالم خيالي قائم في ذهن الفنان .

أي أن مضمون الفن هو النفعية الخادمة لكل القيم الاجتماعية المفرغة من القيم والاحاسيس الفردية الذاتية .

كذلك يرى الناقدون لهم بأن مجال دعوتهم هذه لن يجد له مكانا الا في اطار نوع خاص من الشعر وهو الشعر الوصفي بل ان هذا المجال نفسه غير مستقر لانه يتيح للفنان القدرة على استغلال امكانات الوصف للايحاء بمعان أخرى قد تكون لها دلالات اجتماعية .

وكما يقول ايرل جنكنز أن الذين يتكلمون عن الفنان بحسبانه شخصا استخلص نفسه مرة واحدة والى الابد من مهام الحياة وقد أدار ظهرة نهائيا لكل ما يحيط به وقرر التعامل عن طريق الفن مع عالم هو مخترعه ومؤلفه ياجمعه فانهم يظنون أن اتجاه التجربة الطبيعي هو المهام المنطقية والعملية ، وان التجربة تعنى بصفة تلقائية بالنفس والعالم ، وليس بالاشياء المتميزة ، وانها على استعداد لان تقدم نفسها لفنيات العسالم النظرى والتكنولوجيا وفقا لهذا الراى الواسع الانتشار فان التجربة تندفع نحو انجاز حوافرها المعرفية والوجدانية غير أنها تتوقف بثبات عن تحقيقها الجمالى وكأنه مصير عدائى قد يحطمها كل هذا غير حقيقى . ومن الطبيعى والضرورى أن يعنى الانسان بالطابع الفعلى للمناسبات التى يحياها ، أى بالمضمون الفعلى لالتقاءاته بالعالم . . . والانسان يشعر تلقائيا بغبطة جمالية بما يقدمه له الوعى عن العالمين الباطنى والخارجى كما أنه يشعر بشغف جمالى يدعوه الى اطالة هذا التعرف . ومن هذا يتضح أن التجربة ليست معادية بالفعل للمقصد الجمالى القاضى بالتمهل عند التقائنا بالاشياء واستغراقنا فيها ، كما انها لا تعادى نهذيب اللحظة الحاضرة واذراك الموضوعات والاحداث وفقا لمحالتها» (١) .

وفى الوقت نفسه فانه لا نكران بأن الفنان لا يقوم بعرض مبسط ساذج لمضامين اجتماعية فانه من المسلم به أنه يقوم بعملية تركيز للانتباه ويقوم أيضا بما يمكن أن يسمى بعملية انتقاء لما يتناوله عن طريق رؤيته الفنية الخاصة .

. واذا كانت هذه النقـدات الموجهة لمفهوم نظرية الفن للفن تتناول

---

(١) الفن والحياة ص ٢٥٠ .



بالتحليل موقفها من فهمها لطبيعة الفن والعلاقة بينه وبين المجتمع فلمثل أشبه  
تقد هو ما يوجهه لينين لفكرة حرية الابداع وبأن الفن غير منحاز ويرى ذلك  
صيحات «هاقية» اذ هو يعتبر — كما سيأتى — الفن طريقا للثقافة وللتغيرات  
الجذرية فى عصب المجتمع ، وهو يرى أن الابداع الفنى يسكن فى مجرد  
عكس الحياة بطريقة أمينة فى حركتها التاريخية وان القانون الرئيسى للابداع  
هو عدم انفصام العلاقة بين المجتمع والواقع وبين الفنان .

ومع كل هذا الجدل فالتنا نستطيع أن نلاحظ أن أصحاب هذه النظرية  
يرون أنه لا تعارض بين دعوتهم وبين المسائل الاخلاقية أو الاجتماعية ،  
ويدللون على ذلك بأن الشعر — مثلا — خير انسانى له اتجاه خاص وهو  
القلب الانسانى الذى نصل الى أعماقه الثرية والمتعددة الخصب عن طريق  
الصدق فى التجربة الشعرية .

وعلى ذلك فهم يرون أن نظريتهم موصولة بالحياة وان شعرهم بينه  
وبينها كثير من الوثائق العميقة الغائرة ، فهو عبقرية انسانية زاخرة  
بالمشاعر والافكار وان كان الشاعر لا يرمى الى مسألة نفسية ، بل كل  
ما يبغيه فى تجربته اثاره المشاعر فى حد ذاتها .

« ومع وجاهة هذا المعتقد من أصحاب هذه النظرية فانهم سيضطرون  
بالضرورة الى تضيق نطاق نظريتهم فى مجال الشعر ، فلا يمكن تطبيقها فى  
القصة أو المسرحية لأنها موضوعية فى أصلها الا اذا قصد بها الإلهاء عن  
طريق الكلمة من النوع الذى يسميه الفرنسيون Farce وهى مع ذلك تمثل  
نطاقا ضيقا محدودا .

ومن ناحية أخرى فان الناقد سيضطر الى جعل حكمه على العمل الفنى  
داخل هذا العمل لا يتجاوزه ، وليس له أن ينظر الى مقاييس خارجى بناء على  
انه قد استقر فى أذهانهم أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة ، وحسه  
المرهف ، وقدرته على الحدس هى مقومات فنه — وقد وصلوا من ذلك الى  
تصوير عملية الابداع الفنى بأنها الهام واشراق يأتيه من أعلى .

ونلاحظ على ذلك أنه يستحيل على الفنان ما دام يحيا فى مجتمع أن  
يتصور وجود منطقة استوائية تفصل بين شطرى العالم ، وهو يقف محايدا  
على هذا الخط الاستوائى المتخيل .

وفى الحقيقة فأننا اذا كنا عدولا فى آرائنا فأننا - بالرغم من كل هذا  
 الجدل - نستطيع القول بأن اصحاب نظرية الفن لم ينفصلوا بمعنى من  
 المعانى عن قضايا مجتمعهم السياسية أو الاجتماعية - حتى اذا قلنا  
 "يانعزالهم الفن" - فهذا الانعزال نفسه نوع من الاتصال السلبى - ان جاز  
 التعبير ، ولم يكن أمر ابراج عاجية كما يقال بقدر ما كان اتصالا من  
 نوع خاص ومن أجل خير الانسان وحرية البشر .

لذلك فأننا نرى أن اتصالهم بالمجتمع كان على نوع خاص متخذا زاوية  
 محايدة ان جاز التعبير كنوع من الاحتجاج العنيف ضد التفسخ الاجتماعى  
 ، وفى نفس الوقت حاملا فى طياته شعورا ايجابيا والتصاقا بمخيمات  
 الحياة فيه .

أى انه لا تزال داخل هذه النظرية بمعنى من المعانى اتصال بالمجتمع  
 ، وان كانت اتصالات لا تبدو على السطح الا انها مارة تحت خبيثة التيارات  
 المتلاطمة فى المجتمع .





## الفصل الثاني

### الفن وعلاقته بالمجتمع.

- تحديد نوع العلاقة بين الفنان والمجتمع
- دراسة للعلاقة بين النشاط الفكرى والبيئة الاجتماعية
- المدرسة الاجتماعية والنفسية وأثرها فى ربط الفن بالمجتمع
- مدى الالتحام أو الانفصام بين الفنان والمجتمع
- مناقشة آراء فرويد ويونج ودوركهايم حول وظيفة الفن
- مناقشة آراء الجماليين فى محاولة فهم الفنان عن مجتمه
- دراسة حول طبيعة الفن ووظيفته
- العلاقة بين الفن والمعيار الاخلاقى والدينى فى المجتمع
- مفهوم الاخلاق فى مدلوله الفلسفى وعلاقة الفن به
- النظرية النقدية عند العرب حول الفن والمجتمع والاخلاق
- حرية الفنان والمجتمع



## « علاقة الفن بالمجتمع »

تتعدد التفسيرات لعلاقة الفن بالمجتمع وتبرز في فهمها لطبيعة الفكر ومكوناته صلة الفن بالمجتمع وتراه مرآة لعقل الفنان تبين مدى قربيه أو التصاقه بالمجتمع ويقالى بعضها فلا يراه عاكسا بالضرورة لكل تغيير طارئ على مجتمعه ، بل أن دوركهايم يرى أن أفكار الانسان ليست ثمرة لنشاطه العقلى فحسب ، بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها ، بل ان كل طرق المعرفة التاريخية والاجتماعية والانثروبولوجية تثبت أثر البيئة فى كونها ذات اثر فعال فى سلوكنا وافهامنا ومزجها «بدينامية» المجتمع حيث نعيش فيه .

فللفن أهمية نفسية فى المجتمع تتمثل فى أنه وسيلة لربط الشاعر بين الناس ، فما لا شك فيه أن هناك تعانقا بين الذات المنتجة للفن وبين تموجات البيئة الاجتماعية ، وهذا التلاصق مختلف التأثيرات على حسب درجة العلاقة والقدرة على الرؤية الصادقة ومدى حساسية الفنان ووضوح رؤيته الفنية وتكثف المشاعر المتشابكة والمتداخلة .

ومن الملاحظ أن لاراء فرويد وكشفه مناطق اللاشعور والشعور أثرها فى ربط الفن بالمجتمع بالرغم من أن فرويد يفسر الفن بأنه «متعة نعوض بها عن شئ آخر» وأنه «ادراك مغلوط اذا ما قورن بالحقيقة» الا أن فرويد فى حديثه عن اللاشعور جيل مكوناته من منطقة الشعور المتصلة بالمجتمع ، وبمدى ما يحققه أو لم يحققه الفنان من رغبات داخل اطار هذا المجتمع وعلى ذلك فهو يعتقد أن الفن مفيد ولا يضر ، ونسب ذلك من وجهة نظره انه لا يقوم بأى هجوم على عالم الواقع الا عند قلة من الناس يملك الفن عليهم أمرهم -



ويرى أن الفن من أهم وظائفه أنه يؤدي دوره المخدر «مع مشاركته الحلم في بعض خصائصه» .

كذلك يرى فرويد أن الفنان ما هو الا مخلوق منطو ذو نزعات غريزية تمنعه من الملاءمة بينه وبين سلوكه العملي ، أي أن العمل الفني نتاج انفصام مكون داخل الذات نتيجة وطأة وضغوط المجتمع على الفنان في ذاته الاولى في أثناء محاولتها التمرد على الذات الاجتماعية التي نحاصرها ، ولهذا فان الفنان يجد في عالم خياله ما يشبع تلك الرغبات ، فهو يحقق متطلباته المستحيلة الى «إمكان» عن طريق «التسامي» الذي يصنعه خياله ، وفي الوقت نفسه فان الفنان عنده من المرونة ما يجعله متصلا بعالم واقعه ، فهناك خيط رفيع يربطه به ، وهناك مسافة تمكنه من العودة والاندماج والترابط مع هذا المجتمع .

فالفن — في معتقده — يحقق عن طريق الوهم ، الرغبات المكبوتة في اللاشعور ، والفرق بينه وبين الحلم هو أنه يقوم بعملية ارتقاء بمستوى الاحلام لتكتسب طابعا انسانيا ، وفرويد يتصل بفكر أرسطو حين يرى أن الفنان في تعبيره عن أحلامه المحبوسة يتحرر منها أي يتطهر كما يذكر أرسطو .

كذلك يرى «يونيغ» في نظريته الى الفنان أنه ليس شخصا حرا ، يتجه بآرائه الى غايات محددة ، وإنما هو يترك الفن يقوده ، لان الفن في نظره دافع فطري يتحكم في الفنان بالرغم من أنه انسان له غاياته ومطالبته الشخصية .

ومع ذلك نستطيع ان نأخذ من فكرة يونيغ الاحساس العام بأهمية الفنان ودوره باعتباره — كما يرى يونيغ — حاملا للاشعور البشرية ونفسياتها كلها وذلك حين يقول يونيغ أيضا ، ولا نستطيع أن نكشف سر الابداع الفني ومعالية الفن الا بالرجوع الى حالة من المشيكة الصوفية ، والى ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الانسان لا الفرد ، وحيث لا قيمة لخير الفرد أو بلواه ، بل القيمة كلها للوجود البشري ، هذا هو السبب الذي يجعل كل عمل فني عظيم عملا موضوعيا لا شخصيا ، ولكنه في الوقت ذاته يعيش

أقل عنفا في تحريك مشاعرنا جميعا (١) .

فنظرية التحليل النفسي ترى أن كل عمل فني إنما هو رمز لأمور متنوعة في نطاق المجتمع ، ولكنها محبوبة عند منشئها الذي يستخدم الموضوع الذي يصورها في خياله الخفي .

ونستطيع الاستنتاج من فكرة اللاشعور في نظرية التحليل النفسي أن الفنان هو ذلك الشخص القادر على استدعاء مخزنات الشعور ، وهو بموهبته الفنية قادر على أن يتسامى بلا شعوره ، ويجعله يتساوى مع نظم المجتمع ويجعل ذلك محققا للمنفعة .

ولكن عيب هذه النظرية أنها تفوق الفن في مقام الانفعال الشخصي الذي نتعاطف معه ولكن الفن ليس انفعالا منفصلا عن الآخرين بذات صاحبه متصلة بذوات الآخرين واستقت هذا الانفعال عن طريق الاحتكاك الحيوي بهم وليس الفن كذلك مجرد تجربة تبعث اللذة أو ترضى الحواس .

ثم كان لظهور فلسفة سان سيمون Saint Simon « ١٧٦٠ — ١٨٢٥ » أثر في ظهور دموع المناداة بفن يكون اجتماعيا ونفسيا في الوقت ذاته . بناء على فلسفتهم التي تدور حول العلاقة بين البشر في كل مكان والعمل على التربية الاجتماعية .

ان نظرية التفسير الاجتماعي للفن ترى أن الإبداع الفني يرجع الى أن الفن بمعنى لا فردي بمعنى أنه يبلور فيول مجتمع ببيئته ورغباته وحاجاته وله طابع معين وله جذور عريقة تتجاوز شخصية الفنان الذي ما هو الا مجرد معبر عن هذه الرغبات والميول ، ولكن الذي يعيب هذا التفسير أنه بهذا التعميم يكون قد تفاقل عن الجانب الفردي في شخصية الفنان ولا من الواقعية الاشتراكية في أحد دروب فلسفتها من حيث ان الواقعية الاشتراكية تجدد جذور الفن بالتطور التاريخي بثقافة الحواس الممتدة عبر الزمن والتي نالها التهذيب حتى اصبحت تؤدي نشاطا مستقلا وترى أن الانتاج الفني «هو

---

(١) النقد ترجمة هيفاء هاشم دميثق، ١٩٦١ ص ٣١٩ .

حاصل العمل — ونقصد بالطبع العمل ذا الطبيعة الخاصة «العمل الذى يوفق فيه العبقرى المبدع» وتتجسد فيه لحظة من لحظات التاريخ متخذة شكلا غير عادى وملاثم لها فى نفس الوقت . ولكن لا يجوز للفنان المبدع أن يخضع فى فنه للظروف التى تتحكم فى حياة من يمارسون سائر الاعمال ، فهو يعمل فى مجتمع ينتابه التناقض ويسوده الاختلال» (١) .

وهى ترى كذلك أن الفنان يخضع فى انتاجه الفنى لشروط فكرية وهوية وشيجة فى البناء الاجتماعى ، عامل على تنمية المشاركة بين أفراد هذه البيئة .

والنظرة الاجتماعية ترى أن المتعة والتعليم والإخلاق جزء من العمل الفنى وتربط الانتاج الفنى بالمجتمع .

والفن اجتماعى فى جوهره ، وروحه ، وفى غايته ونتائجه « الفن للعظيم أن يحيا المرء حياة سائر الكائنات ثم يعبر عن هذه الحياة .. فليس الفنان الحقيقى ذلك الذى يتأمل ، بل ذلك الذى يحب ثم يعبر عن حبه للآخرين .. الفن كالأخلاق غايته الأخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ، ويوحده بالجميع ، بل الفن امتداد المجتمع الى موجودات الطبيعة » (٢) .

فالفن متصل بالحياة هذه حقيقة وهو وسيلة من وسائل الحياة والبحث عما يسبى بالجمال المطلق ليس بحثا مجديا فالجمال يختلف معايره من عصر الى عصر ومن جيل الى جيل والفنان يجب أن يسعى ليكون مثالا للجمال فى نفسه يتواءم مع أوضاع المجتمع ويكون مانحا للبيئة بعض ما أعطته من حياة والناس يرتبطون بتجارب الفنان الذى يوحد بينهم عن طريق الحياة المشتركة لهذه التجارب التى تتصل بوجدانهم وحياتهم ..

وهذا الفن المتصل بالحياة والمرتبطة بالمجتمع لا يكفى بأن يعكس الواقع؛

(١) جون فريفل — الأدب والفن فى ضوء الواقعية ص ٤٩ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي .



فهو ينحاز من أجل شيء ما أو ضلله .

فالفن بما يمثله من تعبير عن الحياة يعتبر ابن المجتمع المعبر عنه المنطلق بتعمقه الواعى فى التعبير الصادق عن قضائاه ومن المعروف أن البواعث الاجتماعية والانماط البيئية ذات تأثير واضح على مسالك الادب ، فهي تسمه بميسم خاص ، فالخصائص الفلسفية لمنجنى فنى لا تنجم فجأة بل انها لها جذورا عميقة ممتدة فى تربة المجتمع وشرائين مكوناته وما يعتمد فيه من حياة .

واذا كان دوركهايم Durkheim يرى أن الظاهرة الاجتماعية تتضمن وجود ضمير اجتماعى مزود بالنموسورات أو اذا كان تارد Trde يرى أن الظوار النفسية المتبادلة بين الافراد هى السبب فى وجود الظواهر الاجتماعية لان موجة التقليد هى التى تخلق وحدة سساعة سريانها من فرد الى آخر . فان الالتقاء فى أن الانسان والمجتمع كلاهما محصلة لعلاقات لاصقة بين الطرفين .

كذلك نحن لا نقبل مبالغة دوركهايم حين ينظر الى الفرد بحسبانه مجرد مادة مؤتة يشكها المجتمع أو انه دمية يحرك المجتمع خيوطها فهو فى نظره مجرد كائن سلبي خاضع لنظام لا دخل له فى وضعه بأية حال بل لعل القول الاقرب الى الاقتناع اعتبار الفرد متصفا بجميع الصفات التى يفتوى عليها المجتمع بأكمله وأنه من الأفضل القول بأن هناك امتزاجا بين الشعور الذاتى للنرد وشعور الآخرين واننا نعدل أفعالنا وسلوكنا بناء على ما نكونه كفكرة لانفسنا عن طريق المقارنة بالآخرين وان شعورنا الذاتى - على كل حال - ليس شعورا منعزلا أو عالما صغيرا مقفلا بجدار صفيق ، بل هناك مجموعات من الصلات التى تجعل هناك ما يشبه التوحيد بين ما يسمى بالانا والنحن والغير على حسب ما يعبر «جيرغيتش» - «من يؤم الى آخر يزداد تصورنا لوجود صلة قوية بين ثلاثة أطراف ، وهى «الانا» و«الغير» و«نحن» باعتبار انها مظاهر جوهرية لكل شعور انسانى فاذا أردنا أن نفصل «الانا» عن «الغير» وعن «نحن» فمعنى ذلك أننا نقضى على نفس الشعور الذئ ينحصر فى تلك الصلة القوية بين هذه الاطراف الثلاثة على النتائج الموضوعية من العلامات والرموز التى يعبر بها هذا الشعور نفسه واذا فهم الخطأ أن

تفصل بين الشعور الفردي وشعور الآخرين والشعور الجماعي باعتبار أنها ثلاث حقائق مستقلة ، هذه الاطراف الثلاثة لا توجد الا مرتبطة على نحو لا انفصام له والتبادل بين هذه الوجهات من النظر أمر ضروري » (١) .

وسواء أخذنا برأى علماء الاجتماع فى أن هناك ضميرا جماعيا يهيمن على العلاقة بين ضمير الشخص وضمير الغير أو بقول علماء النفس بأن «الشعور الجماعى» أو «نحن» هو مجرد نتيجة للصلة الداخلية بين شعور الشخص مع شعور الغير فالفكرة العامة هى تأثر الفرد بمجتمعه ووجود تموجات داخل الاطار الجمعى فى حركة تيارات مستمرة بين الانا والغير . - وإذا كان الأمر خاصا بالفنان فانه مما لا شك فيه انه أكثر الافراد حساسية ورهافة لحركة المجتمع حوله وهو لن يكون بالضرورة مجرد مرآة تعكس هذه الحركات بل ان مجموعة الانعكاسات يستطيع تحويلها واتخاذ زاوية للارتداد بها مرة أخرى بما هو مميز به من قدرات لا تتاح للآخرين ولعل الدليل على أثر الفن فى المجتمع انه يقدم له قيما جديدة تساعد كثيرا على تطوير المجتمع ، بل وعلى تعديل سلوكه فعلى سبيل المثال نجد الشخصيات فى المسرحيات فى اثناء صراعها وما يؤدي اليه هذا الصراع من نتائج لا تؤدي الى التطهير فقط ، بل الى تعديل السلوك عن طريق التأثير بالنتيجة أو المضمون كما يقول ستيفن سبندر «لقد كان شعراء الماضى طموحين فى مطالبهم من الحياة ، ولم يكن الفن عندهم مجرد شئ مقدس ، كما أن الشعر لم يكن لحظة احمرار وجنات ، أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب فقد امتد عالمهم حتى شمل الحياة بأسرها ، بل ما بعد الحياة ، ولم يتخذوا موضوعاتهم من الحب الشخصى ، أو الكراهية الشخصية وحدهما ، بل من القوة والسلطان . . لذلك يجب على الشاعر الحديث الا يسد مجرى هذا النهر الكبير» (١) .

—————

- (١) اتجاهات الفلسفة المعاصرة — اميل بريسيه . ترجمة د. محمود تقاسم مشروع الالف كتاب ص ٦٥ .
- (١) الحياة والشاعر — مكتبة الانجلو — ترجمة د. مصطفى بدوى . ص ٥٦

ويفسر بول فاليري Paul Valéry في كتابه الخلق الفني La creation Artistique مشكلة العلاقة بين الفنان وبين الآخرين فيؤكد أن الفنان في أثناء عملية الخلق الفني يضع نصب عينيه الذين سيتوجه اليهم بعمله ومدى أثره . فيهم فيقول : «فالمؤلف عن علم أو دون علم يتخذ موقفا جديدا كل الجدة ، فهو لم يكن يرى في البدء إلا نفسه . ولكن عندما يبدأ بالتفكير في عمل فني ، يبدأ بحساب التأثيرات الخارجية . انها مشكلة في التكيف تطرح نفسها عليه . فهو بهتم عن وعى أو غير وعى بالأشخاص الذين سيتأثرون بعمله ، ويكون لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين يتجه اليهم ، كما يتصور من ناحية ثانية الوسائل التي يمكنه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التأثير» (١) .

ان حياة الفرد في اطار المجتمع لا تجعله مستقلا أبدا بذاته ، هما يبدو هذا الاستقلال ممكنا ، فلابد من اتخاذ موقف ما نحو هذا المجتمع .

كذلك يرى جيو Guyau ان الفن نابع من الحياة نفسها وهو نشاط اجتماعي بلا شك بل ان الفن في رايه هو الحياة نفسها مركزة وعلى الفنان الا يفرق في تيار الحياة ، بل عليه أن يسبح في هذا التيار ، وأن يدرك مشكلاتها وتموجاتها فالفن عنده « اجتماعي في نشأته وغايته وماهيته » .

فالنظرة الاجتماعية ترى أن الفن واقعة ايجابية ذات كيان عضوي بالشريحة الاجتماعية ، وما يكتبه الفنان لابد وأنه ذو صلة بمجتمعه بناء على المقولة المعروفة بأن الانسان اجتماعي بطبعه .

فالفن جماعي باعتبار أنه يوحد مشاعر الناس عن طريق المشاركة . حول الاثر الفني وباعتبار أنه معبر أصيل عن اتجاهات الناس في المجتمع ويستخدم أحيانا لتوصيلهم نحو غايات اجتماعية لها فائدتها في صالح المجتمع ، ومحور فلسفة الربط بين الفن والمجتمع يقوم على أن الفن مثل غيره من ألوان النشاط الذي تموج به الحياة ، ولذلك فيجب أن يعمل لخدمة المجتمع

---

(١) الخلق الفني ص ٢٠ .



الذى لم يخلق من أجل الفنان وإنما الفنان هو الذى خلق من أجل المجتمع وهو فى نفس الوقت لا يكون منه الذى ينتجه خاصا به فقط وإنما هو قسمة مشتركة بينه وبين غيره ، وعليه أن يكون متناغما مع اللحن الجماعى ومعبرا عنه كما يقول الدكتور طه حسين «فليس من سبيل الى أن ننكر أن للاحداث الجسم والخطوب العظام أثرها البعيد فى حياة الناس ، فقد تأثرت أدابهم لأن هذه الآداب آخر الامر ليست الا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها ، فاذا تغير الأصل تغيرت الصورة ، واذا تغير المعنى تغيرت العبارة التى تؤدیه» (١) .

فهناك ارتباط مغنوى بـ ومادى بين الفنان والمجتمع يؤدى الى نوع من الالتقاء بين المفاهيم والقضايا المشتركة .

ولا يعنى هذا الربط بين الفنان والمجتمع وجود ما يمكن أن يسمى بانفصال مشاعره الذاتية وحرمانه من التعبير عنها ما دام سيضع مجتمعه أمام عينه لأنه حين يعبر عن شخصه عن طريق صلاته بالآخرين وتفاعل شخصه فى محيطهم يكون قد حافظنا على الوجه المقابل وهو احترام ذاتيته أى أنه «ليس هناك خلاف بين قولنا أن الفنان يعبر عن مشاعره وتأثيراته ، أو أنه يعبر عن خصائص العالم والحياة لأن مشاعره وتأثيراته خاصة بصفة العالم والحياة ، ولا يهتدى الى هذه الخصائص الا عن طريق شعور شخص ما أو تأثيراته فحسب ، ومن ناحية أخرى فإن القول الذى نختاره يؤدى الى اختلاف كبير ، لأنه يقرر تفسيرنا لدور الفنان ومسؤوليته ، فإذا ما اعتقدنا أن الفنان يعبر عن نفسه فإن هذا يشجعه على بث مشاعره وتأثيراته دون تفرقة أو نظام مع الالتزام فقط بالاعتواف بما يشعر به ، وإذا اعتقدنا أن الفنان يعبر عن خصائص الحياة والعالم ، ففى هذه الحالة يكون مسؤولاً عن ذلك أى تصبح مهمته هى اعداد حسابيته حتى يتيسر له أن يستكشف بقدر الامكان الارتباط الحتمى للشخص للأشياء وأن يظهره» (١) .

(١) ألوان — دار المعارف ص ٥ .

(٢) إيردل جنكنز — الفن والحياة ص ١١٣ .

والفلسفة الرامية لربط الفن بالمجتمع ترى أن العواطف السامية تستحق هذه الصفة بقدر ما بها من تهذيب يتوافق مع متطلبات المجتمع وتقديمه لهذه العواطف وعلى ذلك فالعواطف الشاذة التي تتعارض مع الحياة الساعية للتسامي فان الفن الذي يثير ذلك يكون ضد الحياة .

ويرى دوركهايم أن «أفكار الإنسان ليست ثمرة لنشاطه العقلي فحسب بل ثمرة البيئة الاجتماعية التي يكون جزءا منها أيضا ، وإن تمة شيئا يمكن أن يدعى «عقل الجماعة» وهو أكثر من مجرد مزيج مؤلف من عقول أفراد الجماعة ذاتها» (١) .

وعلى هذا المعتقد فان الاديب أو الفنان عليه أن يغترف مادته الفنية من المنهل العام للمجتمع وان يفهم قلمه في مشكلاته عن طريق المشاركة الفنية في قضايا عصره وقومه ويفسر ستيفن سبندر مدى عمق أو ضحالة الصورة الفنية حين يعرض الكاتب أو الفنان لقضايا عصره فيقول : «هناك سبب وجيه يفسر لنا لماذا يحاول الشعراء الكتابة عن الصراع العام في عصرهم ، انهم يهتمون بالمشاكل الخلقية أو الدينية أو السياسية في عصرهم لسبب بسيط جدا ، فالنظم الاجتماعية هي الاطار الذي توجد فيه صورة الحياة ، وللشاعر صورته الخاصة للحياة التي يرسمها في ذهنه ، ويخرجها في شعره ، فاذا كانت صورة الحياة التي كونها الشاعر قصيرة الابعاد ، فانها لن تمتد لتصل الى أحداث المجتمع أو لآرائه ، أما اذا كانت هذه الصورة ذات أبعاد طويلة فانها ستتحدى صورة الحياة كما تعكسها طريقة العيش في المجتمع بأسره ، وسيقارن الشاعر بين هذه الصورة وبين صورته الفردية ، حينئذ قد تنطبق الصورتان وقد تتعارضان» (٢) .

أما ما يقال عن انعزالية الفنان وأنه قد عرف واستقر في كثير من

---

(٢) علم النفس الحديث — تأليف الدكتور سرجنت — ترجمة منير البعلبكي ص ١٣ .

(١) الحياة والشاعر ص ١٦٦ .

الاذهان عزلة الفنانين فى عالم يكاد يكون مسورا بجدار صفيق ، فهذه العزلة اطار خارجى سرعان ما ينهار ولا يلبث الفنان ان يرتد الى مجتمعه وقد زودته هذه العزلة بزيادة جديد «انعزالية سرعان ما ترتد أصدائها الى المجتمع الذى اعتزلوه وشذوذ لا يلبث ان يعود الى المجتمع نموذجا يحتذى ، وهكذا كان الانبياء وكان القديسون وكان الملهمون جميعا يعتزلون لتمتلىء أنفسهم بالجيد، ثم يعودون ليصيبوا هذا الجديد غى أسمع الناس ، وهكذا يخلق الموهوبون لذويهم ولن يجيء بعدهم معايير سلوكهم ، فلا العلماء يخلقون تلك المعايير لأنها ليست من شأنهم ولا الساسة يخلقونها لان السياسة تسوى أمور الواقع وتفض مشكلاته ، أما الفن فهو وحده الذى يجعل تلك المعايير شغله الشاغل ، يغيرها بما يتفق مع ما حسه الفنان أولا ، ثم يحسه من بعده الناس جميعا من أن الحياة اذا كان تيارها متدفقا متجددا ، فلا تكون مقاييس غدها هي مقاييس يومها ، ولا أقول مقاييس ، أمسها ، والادب اذا اراد لنفسه مكان الريادة والقيادة فى حياة كهذه ، اتجهت دعوته الى ضرورات الفن وقيمه ومعاييره» (١) .

ومع ذلك نصاحب الراى السابق الذى يرى أيضا ان حرية الفنان لا تجيز له ان يعبث بمادته الفنية كيفما شاء لانه لابد فى كل من من التزام وان الفنان وان كان يحلم لقومه ولهنى جنسه من البشر فان حلمه تضبطه القواعد وتحدده المبادئ . فانه على الرغم من ذلك يرى ان تقتصر حركة النقد الفنى على العمل الفنى محصورا فى اطاره بقطع النظر عن أية عوامل خارجية أخرى وهو ما لا يستقيم مع بداية الحديث أو أهمية الفن فى الحياة فيقول عن نفسه لكن هناك مذهباً فى النقد يتشيع له صاحب هذه الاسطر، وهو مذهب فى حركة النقد الفنى جديد فى أوروبا وأمريكا وقديم معروف فى حركة النقد الفنى عند العرب الاقدمين ، ومؤداه ان ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاي عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا ، كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية وغير الدينية، أو المبادئ الخلقية أو الأفكار الفلسفية ، أو المذاهب السياسية ، فلا يجوز للناقد - بناء على

(١) د. زكى نجيب محمود - فلسفة وفن ص ٤٠٠ .



هذه المدرسة الجديدة — أن يسأل عن لوحة مثلا — قائلا : «ما مفزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، اذ الفن «خلق» لكائن جديد وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا ازاء العمل الفنى لأنه خلق وانتشاء ، وليس كشف عن أى شىء كان موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، العمل الفنى — بناء على هذه المدرسة النقدية — معياره هو الفن نفسه» (١) .

ومن ناحية ثانية فاننا نستطيع القول بأن آراء الفيلسوف الالماني هيجل حين قال بأن الوعى لدى الناس فى حالة تطور مستمر وأنه فى كل مرحلة متطورة مرتبط بأوضاع العصر الاجتماعية — كان لذلك أثره أيضا فى فلسفة ربط الفن بالمجتمع ، وان كان يرى على عكس الماركسيين أن التطور الاجتماعى هو وليد الفكر متخذا سبيل أفلاطون الذى رأى ذلك حسب نظريته المثل — أن الفكر سابق على الوجود .

بل ان فكتور هوجو يرى أنه قد صارت وظيفة الشاعر كونه ترجمانا لعصره ومعبرا عنه وأن ينير الطريق أمام قومه .

بل ان تاريخ الفنون يؤكد كذلك أن الفن فى نشأته الاولى كان يحمل الطابع الجماعى ولم يكن الفنان معبرا عن ذاته غير مكترث بذوات الآخرين بل كانت فنيتهم ذات صلة بالشريحة الاجتماعية تتفاعل معها بل وتعبر عنها ، وليس معنى ذلك أنه لا يوجد الفنان الذى يصوغ احزانه أو ما يعتمل فى وجدانه قصيدة مثلا بل يوجد مثل هذا الفنان ملكته — منع وجوده — يعمل على صوغها فى صورة ترضى الآخرين وتحوز اعجابهم أى أنه يضع عينه على الجمهور المتلقى وهذا ما يعطيه لذة نفسية أكثر خصبا وأغنى بالمتعة الروحية .

وفى الحقيقة فان تأثير المجتمع على الفنان يبدو ممثلة فى فنه مهما تكن نوعية هذا الفن ، فالقول بانعزالية الفن بمعناها المطلق من الممكن استبعادها تماما ، فالفنان ملتصق بأمتة فى كل القيم الفنية من حيث الشكل

---

(١) السابق ص ٢٢٠ .

أو الصياغة أو المضمون أو المعايير الاجتماعية أو الخلقية وسواها .  
 نجد هذه الحلة في أدب اليونان وفي أدب غيرهم من الأمم وفي أدب العرب كذلك فقد شارك في النظام الاجتماعي الذي كانت تعيشه القبيلة .  
 فالعلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة دينامية والتأثير بينهما متصل متمازج ويكاد تختلط الذاتية بالجمعية عن طريق التفاعل القائم بينهما ، وأنه يوجد دائما «في أعماق الازمة الفردية قضية اجتماعية ، كما أن في أعماق الازمة الاجتماعية ملتقى الازمات الفردية ، والتجربة الأدبية تنشأ فردية آتية جزئية ، ولكنها لا يمكن أن تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفى الى فروتها الا اذا خرجت عن حدود الفرد الى المجتمع ، ومن الواقع الخاص الى الواقع العام ؛ وغدت المشكلة في نفس الاديب رمزا للمشكلة في ضمير الانسانية لان المجتمع هو مجال تكامل التجربة الأدبية ، كما أنه هو مجال تكامل الفرد» (١) .

ويضرب لنا الدكتور طه حسين مثالا يؤكد به كون الادب صورة لحياة المجتمع وحياة الناس داخل الاطار الاجتماعي فيختار مثالا لذلك من الادب الاوربي قائلا : «وما دام الادب صورة لحياة الناس ، فقد صور الادب الاوربي بين الحربين آثار هذا كله ، ثم صور ما ملا الناس من روع وهلع حين تتابعت نذر الحرب الثانية فنشأ الادب المظلم الذي سماه الاوربيون في ذلك الوقت «الادب الاسود» .

نشأ في أوربا الوسطى ، كما نشأ في أمريكا ، ولم يلبث أن شاع في فرنسا كما تشيع النار في الحطب ، ونشأت فلسفة متشائمة الى جانب هذا الادب المتشائم تقوم على اعتداد الانسان بنفسه وبنفسه وجسدها ، وعلى اهدار القيم القديمة ، واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق . كما عرفها الناس من قبل ، ولم تلبث هذه الفلسفة أن تجاوزت أفكار الفلاسفة والمفكرين الى رعويس الشباب فأحدثت شرا كبيرا» (٢) .

(١) ايليا الحاوي — نماذج في النقد الأدبي — دار الكتاب اللبناني ص ١٠٢ .

(٢) نقد واملاح — دار العلم للجلايين — بيروت ص ١١٠ .

وهو في موضع آخر يؤكد أن الأدب العربي كان حيا وقويا حين تضامن مع الحياة والواقع ، وأنه قد أصابه الفتور والتهالك حين اضطر الى الاعتزال فيقول عن الأدب الجاهلي : «كان الشاعر العربي لسان القبيلة .. فقد كان أدبنا الجاهلي ، وهو كله شعر متضامنا لا يطبق الاعتزال ولا يسيفه ، ولان الشاعر كان فردا من أفراد القبيلة يحيا بحياتها ويشارك فيما يصيبها من خير أو شر .. وقد ظل أدبنا متضامنا مشاركا في الحياة الواقعة حتى بعد انقضاء العصر الأموي وتغلب الاستبداد الفارسي القصر في بغداد .. فاني أجد الشعراء في العصر العباسي يختصمون كما كانوا يختصمون في العصر الأموي حول مذهب الشيعة ومذهب الجماعة ومذهب الخوارج» (١)

كذلك يؤكد تضامن الجاحظ والمتنبي وابن الرومي الذي يراه أنه هو الذي استحث أهل بغداد لنصر الموفق ويصل الى القول بأنه «من أشنع الخطأ إذا ان يقال أن أدبنا العربي في عصوره المزدهرة قد كان أدبا منعزلا مترفعا عن الحياة الواقعة ، أو مهملًا لهذه الحياة ، وانما الذين يقولون هذا القول هم الذين غرتهم ظواهر الأشياء نء حقائقها» (٢)

ولعله من اقرب الأشياء الى الحقائق القول بحق ان الفنان هو المعبر عن عصره بصدق يتوافق في تعبيره ايقاعه الفكري مع ايقاع زمنه المعيش حيث يلتقيان في لحظة واحدة مع المحافظة على الاداء الفني المحتفى بلونه وشكله واطاره يجب بذل غايته بالرؤية الذهنية لتموجات العصر ليركب بناء فنيا وأعيا مركزا عن طريق التجسيد بأسلوب غير مباشر بالطبع . بل عن طريق احياء صورة وحدة خفية تحسها ولا تكاد تدبينا .

فالفن أهميته تعود الى جميع المتلقين له باعتباره نشاطا انسانيا يحده منحني بكونه انسانيا وهو باعتباره مثيرا لعواطف انسانية يجد مشاركة عامة عن طريق الاثارة التي يعكسها على الآخرين «وهذه الاثارة هي الهدف

(١) الوان — دار المعارف ١٩٥٢ ص ١٩٦ ، ص ١٩٧ .

(٢) السابق ص ١٩٩ .



المعظيم الذى يهدف اليه الادب فهو لا يقصد مجرد الاخبار أو الاعلام» (١) .

وكما يرى تشرنيشفسكى أن كل انفعال انسانى انما هو منفعة انسانية ترجع الى الانسان ، فاذا كان المسال والعلم للنفع والهداية ، فالفن ليس مجرد لذة عقيمة وأهمية الفنون ترجع الى مقدار المعارف التى تنشرها فى المجتمع ، ويرى كذلك أن الفن أو بالأحرى الشعر تتوقف أهميته لكونه «ينشر بين جمهرة القراء مقادارا هائلا من المعارف ويقرب الى افهامهم المفاهيم التى يهيمن عليها العلم ، وهنا سر أهمية الشعر البالغة بالنسبة للحياة فالفن لا يقلد الحياة فحسب بل يفسرها والروائع الفنية لها فى الغالب قيمة وحكم على ظواهر الحياة» (٢)

فالنظرة الى الفنان من وجهة النظرة الاجتماعية تراه مجرد ممثل للتسليه بالعقل الجمعى وترى أنه من الصعب أن يوجد لهذا الفنان وجود «ننى ذاته» فما هو فى رأيها الا مجرد صدى لهذا المجتمع وانه القائم بالتعبير عما يشعر به الناس وعما يعتل فى احساسهم .

فهو بحسبائه القارد على التعبير عنهم لا يمثل الانية الفردية ، وانما هو يمثل الانية الجماعية ان جاز التعبير أو يمثل نحن Le Nous فهو مجرد كائن اجتماعى تجمعت فى اطاره كل ذاتية المجتمع .

وكل انتاج لهذا الفنان انما هو — بالضرورة — انتاج اجتماعى ، لان المجتمع يتدخل فى تصوراته وأخيلته ومعانيه ويعطية المحصلة الذهنية واللغوية بل كل المعانى الاجتماعية التى يحصلها الفنان انما هى حصيلة اجتماعية ، بل حتى ما يمكن أن يعتبر أمرا هامشيا مثل الريشة التى يمسك بها الفنان ليخط بها فنه انما هى نتاج اجتماعى يمثل نوعا من الثقافة الحضارية .

وتتعرض هذه الفلسفة لمشكلة العبقرية الفنية وهل تكون على هذا

(١) د. محمد النويهي — وظيفة الأدب ص ٣٥ .

(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية ص ٥٧ .

التفسير فردية أو جمعية مادام الفن قدفسر على انه ظاهرة اجتماعية فتخلص الى اعتبار الفن ليس ما فيه من عبقرية أمرا فرديا بل ظاهرة اجتماعية بمعنى أن المجتمع ارتضي مجموعة من المبادئ أو الانماط الاجتماعية التي يتعامل بمقتضاها الافراد فان الفنان يعبر في فنه عن هذه المسلمات الاجتماعية حتى يحوز رضا الجماعة التي ينتج لها الادب «بحيث أن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ، ويكون تجديده صدى لموجات عامة في المجتمع ، وبغير هذا لا يكون لانتاجه المبتكر قيمة اجتماعية ، ولا يلقى نجاحا في المجتمع ، ويبقى الانتاج وصاحبه بغير تأييد اجتماعي ، ولا يجد احتراما بين المختصين في الفنون ، ولا عند غير المختصين من جمهور الفنانين وهواة الفن ، وبهذا يصبح الفنان وانتاجه في هذه الحالة ككمية مهملة يمثل نوعا من الشذوذ الخاص أو الجنون الفردي» (١) .

ومما لا شك فيه أن هذه مبالغات تتجاوز في اظهار قيمة الاثر الجمعي مما نكاد يلفى حدود الفردية واهمال الجانب الذاتي في شخصية الفنان بل يكاد نصل الى الاقتراب من أرض الواقعية الاستراكية .

فاذا كانت النظرة الاجتماعية اعتبرت الفن المقبول والذي تباركه هو ما كان مرتبطا بالمجتمع ، وهو ما قدم للمجتمع ما يتفاعل معه ويغير منه ، وان المجتمع يتقبل الادب والفن الذي يتصل به في مسائل السياسة والاقتصاد والاخلاق ، وما تعارف عليه ابناء هذا المجتمع ، فان الخطورة تكمن في أن الحكم على العمل الفني سيكون حكما خارجيا أي من خارج هذا العمل الفني وعليه فان قيمة هذا العمل تتوقف تماما على حسب قيمتها الاجتماعية بدون مراعاة حاجة العمل للتقويم الداخلي في الوقت نفسه .

ونحن نرى أنه من الأفضل الاخذ بوجهة النظر العائلة بأن الفن لا يعالج مشاكل وقتية في مجتمع معين في فترة معينة ، لان الفنان ينطلق ببصره عبر رحابة الحياة كلها ويسبر غور الوجود ، وهذا ما يجعلنا ننحذب تجاه دائرة الفن ونشعر أنه مكمل لوجودنا .

---

(١) د. عبد العزيز عزت — الفن وعلم الاجتماع الجمالي ط ٢ سنة

ولعله من الأفضل أيضا ان يقال ان المجتمع هو موضوع التفكير لا مصدر التفكير حتى لا يتعرض استقلال الفنان الذاتي الى اختلال وضياح في ولائه لمجتمعه فتغنى شخصيته فيضيع فيه وتضمحل ذاتيته «فالمرء يتوهم حيناً أن مشكلته هي في نفسه ، بينما تكون غالبا في مجتمعه بقدر ما هي في نفسه ، أو بالأحرى انها انعكاس لذاته في المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع في ذاته ، والعالم الاجتماعي يطفئ على نفس الشاعر ، ويفرض عليها قيما وحدودا تشعرها غالبا بالقسر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها دون أن يتخلى عن يقينه ووجدانه الخاص ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو في المفاهيم والقيم الاخلاقية والترجح الفاسد بين الخير والشر بين السلبية والايجابية ، ولا بد للاديب من ان يعنى بهذه القيم ، ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة لانها ترتبط ارتباطا صميما بسعيه الى تحقيق ذاته وتقرير مصيره في عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتي الخاص مع الوجدان الاجتماعي العام» (١) .

ولعل ريتشارد كان مقتربا من الواقع في حديثه عن الفن وعمل الفنان . وصلته بمجتمعه حين يقول : «فالفنون ذاتها — مهما كانت مقاصد الفنانين — هي بالضرورة تقويم للوجود ، وحينما قال ماثيو آرنولد : ان الشعر نقد للحياة ، فانه عبر عن حقيقة جليلة . . فالفنان مهتم بتسجيل التجارب التي تبدو له جذرية بالاحتفاظ بوضعها في صورة ثابتة ، وهو أيضا أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جذرية بالتسجيل .

فالشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الاخلاق التي تادى به شيللى Shelley مرارا (٢) ، ومعنى الاخلاق في الشعر على حسب ما يرى هو التسامى بالحياة وحمل الشعر من عالم ضيق الى عالم انساني — فليس الشعر مجرد شجرة مجردة منتصبّة في مكان خيالي بل أنه يحق مرتبط بالانسان وحياته .

- (١) ايليا الخاوي — نماذج في النقد الادبي ص ٩٧ .  
(٢) مبادئ النقد الادبي ترجمة مصطفى بدوي مطبعة مصر ص ١٠٧ .



إن اتصال الفن بالحياة يكون حين يعبر إنسانيا عن الإنسان بمعناه العام محافظا في الوقت نفسه على ما للاداء الفني من وسائل فنية تتساوق معه وليس معناه أننا نود المبالغة في الاطار على حساب المضمون فأننا نؤمن بأن لا أولئك الذين يرصفون الالفاظ ويموسقونها بتلك الموسيقى المصطنعة الميثة التي تقشرت من اللحاء من السطوح ، بينما موسيقا الحياة تتصاعد بسفونيتها الخلاقة ، أولئك ليسوا الا عالة على الشعر وليسوا الا يهوذا ، للكلمة والحرف» (١) .

انه من المنطق الاقتناع بأن الذى يفكر بعقله ويشعر بقلبه لا يستطيع في واقع الاشياء البقاء متفرجا وحيدا تجاه الاحداث التي تدور في مجتمعه ، وان منطق «كل لنفسه والله للمجتمع» منطق فاسد وغير معقول ، ان فقدنا كل اهتمام اجتماعي من الفن كما يبدو في رأى موريس بارييس في قوله . ان اخلاقنا وشعورنا الوطنى هي اشياء منهارة لا يمكن ان تأخذ منها قواعد للحياة ، فيحسب بنا ونحن ننتظر ان يقدم لنا معلمونا يقينا جديدا ان نتمسك بالحقبة الوحيدة التي هي الانا» (٢) فبذلك احساس برجوازي سقيم .

ومثله من يقارن بين الشعر والصلاة ويرى ان كل انسان عنده ميل ودافع الى الصلاة ولا يهتمنا الشكل الذى يتخذه في صلاته ولا الإله الذى يتوجه إليه فذلك الشعر بوجه عام كما تقول مدام هيوبوس : «هل نحن مفهومون اذا كانت كل «انا» قد أصبحت خاصة ومتوحدة ومنفصلة عن «الانوات» الأخرى ، وأصبحت بذلك غير مفهومة بالنسبة الى «الانوات» الأخرى وغير مفيدة ؟ ان الصلاة ضرورية لكل منا وهي قريبة المثال وثمانية بصورة مطلقة ، وان الشعر الذى هو انعكاس لغزارة قلبنا الموقنة ، ضرورى أيضا . ولكن صلاتى تبقى غير مفهومة وغريبة بالنسبة الى من كانت «أنا» المقدسة غير «أناى» ان الشعور بالوحدة يزيد الفرقة ما بين الناس ، ويعزلهم ويضطر النفس الى الانفلاق . اننا نخجل من صلواتنا وبما اننا نعلم اننا

(١) جليل كمال . الدين — الشعر العربى الحديث ص ٢٢٤ .

(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية .

لا نتحد بواسطتها مع أحد فائنا نتمتم بها بيننا وبين أنفسنا ونتكلم بمجازاته  
لا يفهمها سوانا .

فالمقارنة هنا بين الشعر والصلاة والخلوص من ذلك الى نوع من  
الانعزالية وفقدان الاهتمام بما يتصارع حولى نوع من الهروب والعزلة  
المرذولة والمرفوضة .

وفى الحقيقة فان كل عمل أصيل داخل دائرة الفن يستطيع أن يجمع  
بين قضيتين بلا تعارض ، تطوره فى المجتمع ، وتطور المجتمع بواسطته فهو  
يحمل الينا قيما اجتماعية تضافرت وتشابكت فى اطار هذا المجتمع ، وهو  
فى الوقت نفسه يحمل الينا ذاتية الفنان ووجهة نظره التى تستطيع أن تغير  
أو تعدل الكثير من القيم المتوارثة اذا اعطيت العبقرية المانحة لهذه القدرة  
«فالفن» لا يستطيع أن يتجرد من مسؤوليته الاجتماعية ، فاذا لم يكن  
بإستطاعته أن يتجرد منها فليس باستطاعة الفنان أن ينخلص من مسؤوليته  
الأخلاقية عن النتائج التى قد تكون لفنه فى مجتمعنا .

وفى هذا المعنى الذى يؤكد قدرة الفنان على الاحساس بتموجات  
الحياة الاجتماعية ، والرصد المتفتح لخلجات المجتمع والاستكشاف الواعى  
عن طريق التعبير يرى الكاتب محمود تميور أن بوسع القاص الموهوب  
بحسه المرهف ، ويقظته الحادة فى الشعور بأدق الخلجات التى تسرى فى  
المجتمع قادر على أن يقنص الخفى العميق السكامن فى واحة الجمهور ،  
فلا يلبث أن يعبر عنه ، أن يحيله الى مادة مكتوبة وقد يكون فيمايزاول من ذلك  
مدفوعا بعامل لا شعورى تخفى عليه ملامحه ، فهو يتأثر بالمجتمع الذى  
يعيش فيه فيترجم عن هذا التأثير قبل أن يحسبه بسواه فى عمله  
القصص» (١) .

ولعل رأى الكاتب قريب من قول القاصنة «ماياجانينا» فى الندوة التى  
أقيمت بموسكو عن كتابة القصة القصيرة حيث تقول : «ان مقياس موهبة

---

(١) فن القصص ص ٦٠٠ .

القاص تتمثل أكثر ما فى قدرته على تفسير دلالة الاحداث تفسيراً يتلاءم مع العصر ، أو قول «نيكولاى أناروف» انه ليس استطاعة أى كاتب يتمتع بأقل قدر من الاحساس بالحياة أن يتجاهل التغيرات الجذرية الواسعة المدى التى عمت العالم الخارجى من حوله .

ولما كان الفن انتاجاً بشرياً حاملاً شحنة عاطفية وموقفاً تجاه الوجود فإنه لابد أن يكون هذا الموقف من داخل هذه البنية الاجتماعية ومثيراً لدى متلقيه شعوراً معيناً وهو شعور يتناول تجربة خاصة مركزة تركيزاً خاصاً عن طريق التكتيف الفنى تدفع الى المشاركة فيها لأنها تتناول طرازاً من مكونات اهتماماتنا وهو فى الوقت نفسه يعطينا مزيداً من الاستكشاف والادراك لذواتنا ومع ذلك فنحن لا نقول ان السباق الاجتماعى يفرض آليته على منتج الفن بل ان الفنان يضيف الى هذا السياق ويعدل فيه على حسب قدرته الابداعية التى تميزه عن غيره .

أما ما يراه الدكتور «مصطفى ناصف» من أن للفن كياناً مستقلاً متميزاً به عن سائر الأنظمة الفكرية والاجتماعية وأنه لذلك ينبغى أن يقاس بمقاييس خاصة يوافق طبيعته ويعيب على الدراسة الاجتماعية محاولة اشتقاقها خصائص العمل الفنى من مجال آخر فنحن معه اذا ثل بخطورة قصر دراسة العمل الفنى على معايير اجتماعية وإهمال ما عداها أما ان يرى اطراح الدلالة الاجتماعية فى قوله «ونسى المناصرون لهذه الدراسة ان الفن لا ينمو وفقاً لمنطق اجتماعى ، وإنما ينمو وفقاً لمنطق داخلى كما فى فيه متميز بطريقة ما ، من المؤثرات الخارجية سواء فى ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين السيكولوجى للفنان . وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدأ فوقى على غرار ما قال هيجل فى فلسفة التاريخ ومؤدى ذلك أن ظروف البيئة ليست ذات صلة مباشرة بالفن من حيث هو» (١) .

فهذا انطلاق نحو إقامة جدار فاصل بين المنطق الداخلى للفن وبين

---

(١) دراسة الادب العربى — الدار القومية ١٩٦٦ ص ١٨٥ .



المنطق الاجتماعي في حين انه من الممكن اعادة الاتصال بين المنطقيين وهما في الحقيقة متصلان اما الدعوة الى استبعاد المنطق الاجتماعي بدعوى أن الظروف في الاجتماعية ما تزال تسيء الى فهم الشعر ، فاننا نستطيع القول بأن العكس يكون أحيانا كثيرة صحيحا فقد تعيننا دراسة هذه الظروف الاجتماعية على فهم الاثر الفني .

لكن الباحث يرى أن القصيدة مجرد بنية لغوية وانها محررة من الاطار الاجتماعي وانه لا يلزم أن تكون القصيدة نتاج تجربة أو حتى مشاعر عانها. قائلا حين يقول «لقد استطاع الباحثون ان يحرروا القصيدة من اطارها الاجتماعي واطارها الذاتي معا فنحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحت عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر . ذلك ان القصيدة ربما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر عانها المؤلف في حياته الواقعية . والشعر على كل حال يغير من تجاربه ومشعره ويحولها الى مادة جديدة فضلا على أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط» (١) .

ولعل الدكتور مصطفى ناصف ينيل في هذه النظرة الى فلسفة جمالية دفعه اليها رغبته تجنيب العمل الفني الخلط في الحكم عليه بمعايير قد يبالغ فيها .

ونحن لا نريد اتخاذ موقف الدكتور محمد النويهي العنيف في قوله :

«... من هذا يتجلى أن المذهب الجمالي الذي يريد أن يعزل الشعر عن تجارب ومشكلات الفرد الشخصية ، ويحضنا على ان ننظر الى الشعر على أنه مجرد نشات لغوي استطاع يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومازقه وازماته — هذا المذهب يقضي على الشعر قضاء مبرما ، لأنه يلقي منه رسالته التخيلية ويفرغ لفته من كل قيمة حقيقية ، فلا يترك فيها إلا قيمة جمالية

---

(١) السابق ص ١٨٩ .

مزعومة لا تزيد على مهارته حرفية وشكلية بملوانية ليست مزية على الاعيب الحواة» (١) .

كذلك يرى الدكتور شوقي ضيف أن الفنان لا يستطيع فهم الحياة الا اذا شارك مجتمعه وتصور بانسانيته بشكلات هذا المجتمع . وساهم في هذا الصراع الحيوي الذي يعيشه مجتمعه فيقول : «وفى رأينا أن الاديب لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا الى أعماقها الانسانية الا اذا ناضل مع مجموع اجتماعيا من ناحية وتصورا انسانيا من ناحية ثانية .

أمته الذي ينبثق من مجموع الانسانية الكلي وبذلك يصبح أدبه تصورا اما اذا استغرق في نفسه وخیالاته ومشاعره الفردية فإنه يصبح منفصلا عن أمته وبالتالي يصبح أكثر تعرضا للانفصال عن المجموع الانساني . . . اننا نعيش اليوم في عصر صراع ، ومن واجب الاديب ان يصارع مع أمته وان يكون جزءا حيويا في هذا الصراع بل جزءا منه اخلاقية» (٢) .

فالقدرة الفنية هي التي تشكل للفنان صوغ مادته حتى تكتسب بجانب مضمونها الاجتماعي حيوية ونفذا الى ذات المتلقى عن طريق ملاحظته الذكية لتجربة الحياة والتقاط الحدث بحدقة واعية مراعية القدرة على التركيز والتكيف المستمد من واقع الحياة نفسها حيث يستمد نراه ونموه الفني .

فعلاقة الفنان بمجتمعه باعتبارها علاقة جنسية تجعله مسؤولا عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه وباعتباره مؤثرا فيه .

وان قدرة الفنان تكمن كذلك في قيامه بعملية ازدواجية تتنسخ في مقدرته على التخليص من جلده والاتصاق بجلد الآخرين وكما يقول جويو «إن العبقرية هي قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعي ، وهذه القدرة انما تنزع أولا وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة ، أو تعديل

(١) وظيفة الادب معهد الدراسات العربية ص ١٨٢ .

(٢) النقد الادبي — دار المعارف ص ١٩١ .

المجتمعات القائمة فالعبقرية هي قوة انتشار وامتداد قوة حيوية في ذاتها ، قوة تسبق الحاضر ، وتنبأ بمجتمع المستقبل قوة تنتشر على شكل موجات ابحائية فتمهد السبيل لظهور ذلك المجتمع المثالي الذي لم يكن في البدء سوى مجرد خاطر أو امكان في ذهن عقلية فردية» (١)

لقد أصبح الفن مرتبطا بعجلة الاحداث واعطى للكلمة وظيفة جديدة ولم يعد نشدانا لاستكشاف الغاز الوجود ، بل أصبح استكشافا لتناقضات المجتمع .

وكما يقول برخت «١٨٩٨ — ١٩٥٦» «لم يعد للشاعر من حق في الحياة الا اذا وضع نفسه في خدمة التغيير الثوري عن طريق الاشتراكية ، ولم يعد له الحق في التعبير عن عواطفه الذاتية ، بل صار واجبه أن يعبر عن مشكلات المجتمع ، وتحولت عملية الخلق الفردي الى عملية جمعية تهدف الى تغيير الظروف الاجتماعية .

انه يستطيع الآن أن يتحدث في نغمة جديدة ، ويكتب بأسلوب جديد يعمل فيه بنصيحة لوثر التي يدعو فيها الى النظر الى فم الشعب ، البؤس والتعاسة والثورة ، تصبح مؤلفات تستحق أن تكتب عنها السوناتا ؛ ويؤلف عنها النشيد ، العمال البسطاء والمكافحون من أجل القوات اليومية يحتلون مكان القادة والملوك والنبلاء» (١) .

ومع ذلك فانتنا نود المطالبة أن يكون الفن في صلته بالمجتمع وما يؤديه من خبرات قائمة في الاصل على عمق تجربة الفنان بدلا من أن يتحول الى خطابية أو اعتماد على الإقناع متخذًا جماله التأثيري عن طريق الفكر فقط . فالفن ليس عملية «استاتيكية» أي ليس له معنى موحّد عند كل المتلقين ولكنه ذو طبيعة ديناميّة؟ تتشكل وتطور على حسب ثرائه الفني من شخص الى آخر ، ومع ذلك يبقى هنالك تساؤلًا هو هل يؤثر الفن من خلال تعليمه ؟ أم من خلال امتاعه ؟

(١) د. زكريا ابراهيم. — مشكلة الفن ص ١٣٦ .

(١) مجلة «الشعر» مايو ١٩٦٤. من مقال للبكتور عبد الغفار مكاوي ص ١٣ .



لعل من الاوفق القول بتداخل المفهومين ، فلا نجعل هدفه الاساسى التعليم ولا هدفه الاوحد المتعة .

وليس معنى ذلك أن يخلو الادب أو الفن من الامتساع ، فهو عنصر اساسى فى الادب والفن وهو الذى يميزه عن غيره من ألوان النشاط الأخرى ، ولكن ذلك لا يعنى البعد أو شأجب الوظيفة الاجتماعية وكما قال بلزاك فى مقنمة الملهاة الانسانية la comedie humaine ان الحد الذى يجعل الاديب اديبا ، بل ما يصل به الى مرتبة رجل الدولة أو ربما أكثر من ذلك هو حكمه على مشكلات الحياة الإنسانية وارتباطه بموقف لا يبتعد عنه .

ومن غير شك فأنه لا يمكن ان يعيش الفنان فقط بين أطباق الغمام وتفتح الورد وأوراقه ، وخرير الجداول وصداح الطير ، ولا يمكن الاكتفاء بالتهويمات الشعاعية المجنحة الاثيرية أو الاكتفاء بالتحليق فوق الغمام فى انعزالية متقوغة ولا مبالاة تامة عن احزان البشر وآلامهم وآمالهم .

فالفنان يكونه انسانا وفنانا لا بد من انه سيخلص لواقعه الاجتماعى باعتباره واعيا الوعى الناضج لما يدور حوله راصدا بحدقته الثاقبة أنواع الصراع حوله متحملا مسؤوليته بأمانة وصدق ، على ان تكون هذه المسؤولية وهذا الاحساس نابعين من وجدانه الشاعرى .

وهو اذ يفعل ذلك يجعلنا لا نحس آراءه مبشرة مفروضة علينا فتكون أشبه بالشجى فى الحلق ، ويكون اقرب منا وأكثر فعالية فينا وأعظم دفعا لنا الى الامام .

اذا كنا نطالب الاديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فلبسنا نريد ان ننسطره الى ذلك اضطرارا ، وليس من حق أحد عليه ان يجبره على لون معين من الكتابة ، ولا أن يلزمه برأى خاص من الآراء ، والا استحال عليه عملية التمثيل. اللازمة لفعالية أدبه ، وانقطع هذا النوع من التعاقد الذى يقوم بينه وبين المجتمع وضاعت غاية الالتزام الذى ننشده (١) .

---

(١) د. احمد كمال زكى - مجلة الآداب ١٩٥٤ - مقال عنوانه «المسؤولية فى الادب» .

أن علاقة الفن بالمجتمع والحياة لا تزال تجتذب تيارا ضخما يؤكد ضرورة الارتباط فكما أن الانسان لم يخلق من أجل يوم السبت ، ولكن يوم السبت خلق من أجل الانسان ، فكذلك لم يخلق المجتمع للفنان ولكن الفنان خلق للمجتمع .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود ، لقد كان للفن قديما وبسيطا. وحديثا رسالة اجتماعية وما يزال ، وليس بمستغرب أن تجد متاجف الفن قى كل عواصم العالم كالعنوان من الكتاب لأنه لا حضارة بغير اشتراك الافراد فى نشاط تتسق أطرافه على اختلافها فى الظاهر . ولم تكن وظيفة الفن الاجتماعية موضع شك وسؤال الا منذ الحركة الرومانسية فى أوائل القرن الماضى ، فعندئذ راح الناس يسألون — وما زالوا على سؤالهم — أنجعل الفن شيئا فريدا خاصا بصاحبه وحده ، أم يكون للناس أجمعين ؟ . . والدعوة التى ندعو اليها فى رسالة الفن انما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها ، كما تحقق فى الوقت نفسه اشتراك الناس فى فاعلية واحدة ، وهى أن يتجه الفنان الى حقيقة الانسان فى آماله وآلامه وخوابره ومشاعره ليلتقى فى محرابه كل انسان (١) .

وكما سيأتى سنعلم كيف استطاع الفكر الماركسى — على سبيل المثال — أن يدرك أهمية الفن فى المجتمع وكيف يمكن استغلاله فى اقامة علاقات اجتماعية جديدة . منبثقة من المفهوم الشيوعى . ولذلك جاءت أحد القرارات للجنة المركزية للحزب الشيوعى :

١ — فى جمهورية الفمبال والفلاحين السوفيتية ينبغى أن يكون تنظيم الامور كله فى حقل التعليم ، سواء من الناحية السياسية التثقيفية على العموم أم من ناحية الفن على الخصوص ، مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقة من أجل تحقيق اهداف ديكتاتوريتها بنجاح .

٢ — لهذا ينبغى على البروليتاريا سواء فى شخص طليعتها الحزب الشيوعى أم فى شخص مجمل المنظمات البروليتارية على العموم أيا كانت

---

(١) فلسفة وقتن — ص ٢٣٥ ، ص ٢٣٦ .

ان تشترك أنشط الاشتراك واكبره واهمه فى قضية تثقيف الشعب كله (١) وتعرض كذلك علاقة الفن بالمجتمع لجدل آخر ومنشأ ذلك انه اذا كان بعض الفنانين يقرز أنهم خدم للمجتمع وأنهم لا شئ دون المجتمع كما يقول جوته مثلا ، فهل يكون معناه سلبيه الفنان مادام سيقبل ان يعلق فى ساقية المجتمع ؟ .

هنا نجد نظرتين متباينتين فواحدة تفترض سيادة المجتمع على كل أنواع النشاط الفنية ويقوم المجتمع بتقديمها للفنان واضعا امام عينيه صراعاته وقضاياها ، والاخرى ترى ان الفنان مستقل الذات وهو الذى تتركز حوله كل المناحي والاعتبارات الفنية يختار ما يشاء ويدفع ما يشاء ، ومع ذلك فنستطيع القول بأن الفنان برهافة حسنه ودقة ملاحظته ما يمكنه بل وما يعطيه الحق فى رفض بعض قيم المجتمع ، ويعطيه القدرة فى الوقت نفسه على التبشير بقيم جديدة يدركها بحاسته الفنية ، وهو بهذا يدفع حركة التطور ، لانه — فى رأينا — حين يرفض بعض القيم المتعارفة فى اطار المجتمع انما يكون رفضه لاحساسه بأن هذه القيم قد فقدت قدرتها على البقاء واصابها العقم والجفاف .

وهو بذلك دأع الى قيم جديدة عن طريق فنه الذى يستغل فيه لغته الفنية ولغته الاجتماعية باعتباره ظاهرة تتساقط مع حركة التطور الاجتماعى ليقوم بدوره الذى يتحسس فيه معالم عوالم جديدة تؤدي الى استمرار عجلة المجتمع فى السير على الطرق .

ولذلك فان أدبه لا يكون لذاته فقط وهو «لا يصنع أدبه لنفسه وانما يصنعه للجماعة ، وهو لهذا ينبغي ان يلتزم بما تلتزم به الجماعة بحيث يكون أدبه متكافلا مع مصالحها ومواقفها ، لا أدبا سلبيًا يتصل من واقعها وأوضاعها فانه لا يكتب فى فراغ ، ولا فى خضم من العدم ، ومن ثم كان عليه ان يلتزم بقضايا قومه ويصدر فيها فى كتاباته ، على ان هذه القضايا وما يتصل بها من قياس الادب — بالحاجات والدعوات الاجتماعية لا تنظم تفسيراً عاماً

—————

(١) لينين — فى الثقافة والثورة الثقافية — دار التقدم — موسكو

١٩٦٨ ص ١٤٦ .

(فلسفة الالتزام — ٧)



لكل قيمة اذ يوجد وراءها قيمه الجمالية والفنية الموروثة ، كما توجد وراءها قيم نفسية عامة تحيط بآثاره فى القديم والحديث» (١)

ان الفنان باعتباره انسانا فردا يؤمن بحقه فى هذه الفردية لان هذه الفردية اذا محقت أو أصابها الضغط الاجتماعى نكون قد أضعنا كل قدرة ابتكارية مائحة لخير هذا المجتمع ونؤمن كذلك بأن الفنان انسان له قيمة اجتماعية ونحن نرى ان علاقة فنه بمجتمعه تكون فى دائرة كونه منفعلا به وفاعلا فيه وبكونه يمثل نمطا من أنماط الاجتماع فى وطنه متأثرا ومؤثرا مع ما هو معروف ان كينونة الفرد تؤدي الى حركة ضرورية مستمرة تلتحم مع غيرها .

أما القول بأن الادب أو الفن ميراث انساني وعمل ذاتى يند عن كل محاولة لربطه بالمجتمع وان الاديب أو الفنان يقاس عمله بجودته الفنية فهذا الرأي من الممكن أن يؤدي الى احداث صدع ضخم فى جدار العلاقات الطبيعية بين الفنان ومجتمعه ، وذلك أيضا خلط لمفهوم فكرة الانسانية والذاتية ، فعلاقة الفنان بمجتمعه لا تعنى عدم انسانية الادب بل لعل انسانيته هى التى تجعله غير منفصل عن أمته وجماعته وتجعله منفتحاً على أبواب حياتها المختلفة .

كما اننا لا نعنى انه ينقل نسخة من عالمه الواقعى كآلة الكاميرا مثلا ، وانما ينشئ الظواهر الاصلية التى تؤدي الى تعديل الحياة ، فالفن فى بنيته عملية توافق داخلية بين الخيالى والممكن ، فردى فى انتاجه ، اجتماعى فى مبادئه الدنيامية بعصب المجتمع .

وليس معنى ذلك اننا نعد الفن مجرد مزج آلى من الصدق والمخاطبة بالتصوير الفنى فلا بد من رعاية القيم الجمالية بالضرورة كما يقول بول فاليري : «ان عمل الشاعر موقوف كله على أن يعطى قصيدته كلها ذلك التنظيم الذى يمزج بين المضمون وبين الشكل ، والذى لا تهيه المصادفات الا نادرا ويبخل شديد» (١) .

(١) د. شوقي ضيف — فى النقد الادبى ص ٥٦ .

(١) الخلق الفنى ص ٢٥ .

ان رعاية القيم الجمالية ضرورى للفنان وضرورى للفن والا تداخلت  
الخطوط بين العلم والادب ، فعلى سبيل المثال فلا بد من اندماج مجموعة من  
الدوافع الفكرية والجمالية يدفع الى نوع من الاستهواء الخاص بكائن خاص  
وهو الفنان الذى ما عاد يكتفى بمصادقة الموتى واحياء الذكريات القديمة  
ويمضغها من جديد ، فهو لا يستطيع أن يدير ظهره لقومه ، أو أن يبقى خلفه  
جدار صفيق فى برج من تأملاته الذاتية يعلكها كلما أراد .

نحن نوافق القائلين بأنه لا يعنى ارتباط الفن بالمجتمع ان الاعمال  
الادبية تنتج عن الظروف الاجتماعية مثلما تنتج النتائج عن الاسباب أو مثلما  
تعلن النار المشتعلة عن أوقدها فهذه مبالغة ضخمة بلا شك ولكن القضية  
عمومها ليست بمنكرة إنما نؤمن فقط بالقول بأن هنالك تأثيرا ودافعا يتأتى  
عن طريق السياق الاجتماعى مع اقتناعنا بأنه يمكن الربط بينه وبين العمل  
الادبى مع امكان تحرر هذا العمل من السياق .

كذلك نحن لا نضع أمام أعيننا فكرة «الغرض» أو «المضمون» ولا  
تفتحها على ما سواه ولا نود عزل مفهوم الواقع الاجتماعى اكن يبقى سؤال  
هل من الممكن القول بأن البيئة المباشرة للشعر حقا هى تراث الشعراء الذين  
ورثهم الفنان وان الشعراء يستمدون، من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة  
والمجتمع ؟ نحن لا نملا عقولنا بفكرة الغرض والعلاقات الاجتماعية ونفعل عما  
سواها ولكن المنهج الذى نرتضيه هو القول بتداخل العلاقات بين الفنان  
والمجتمع مع الاعتراف بصعوبة التمييز بينهما مع القول كذلك بأن الفنان  
يستطيع حين يتجه الى مجتمعه أن يؤدى حق الحياة المتوجة فى صراعات  
هذا المجتمع كما يقول العقاد : «واذا اتجه الشاعر العظيم الى الحياة  
وانظرفت نفسه الى ما بين الاحياء من العواطف والدوافع والصلوات  
والفواصل ... فهو الذى يسمعك اصداء النفس الادمية فى جهرها ونجواها  
وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير ، وحين تنردى فى مهابط  
الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ويترجم  
الغازها وكناياتها فاذا هى كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع اثنتان هواجسها  
وأعشار تجاربها ، فاذا هى قوالب صحيحة ملموسة ، فانت تقول اذ تراها :

نعم هذه هي النفس الأدمية بعينها وتصبح يا عجباً إنها إلهي الحياة كما عهدتها» (١) .

وفي إطار العلاقة بين الفنان والمجتمع يحتفظ الفنان في نفس الوقت بحريته الفنية مع ملاحظة أن مفهوم الحرية يجب أن يكون واضحاً في صورة مادية لا صورة وهمية بل يجب أن يكون مفهوم الحرية — ونحن هنا نميل إلى مفهومها الماركسي لواقعيتها — هذا المفهوم يجب أن يكون في خلال الظروف ذات الأساس الموضوعي الواقعي «أن الحرية التي لا تقوم على قاعدة مادية مجرد الحرية ، الحرية كفكرة تشبه زهرة بدون جذور وتربة . فمهما كانت رائعة الجمال فإنها سرعان ما تذبل بكل تأكيد وتجف . . ان الإنسان لا يشترع بنفسه حراً الا اذا توفر لديه الأساس المادي لتحقيق أهدافه ومساغيه» (٢) . وعليه فان حرية الفنان مكفولة في إطار علاقته بمجتمعه واذا كنا نحرص على جماليات منه فائنا نستعين من المصدر السابق القول بأنه لا بد للمحتوى أن يرتدى شكلاً فيبدون الشكل المطابق لا وجود له ويستحيل أن يوجد . وهكذا ليس لكل شيء ولكل ظاهرة محتوى وحسب بل شكل كذلك ان الشكل هو تنظيم تركيب المحتوى — الذي يجعل وجود المحتوى ممكناً فالشكل والمحتوى يوجدان في وحدة . انها في كل شيء وكل ظاهرة مترابطان ارتباطاً وثيقاً .

فالتعبير الشعوري ليس تعبيراً تقريرياً لانه يعتمد في الدرجة الاولى على وسائل التصوير المعروفة التي تكون ركناً أساسياً في معنى الشعر وليس الوصف في الشعر كذلك وصفاً ميكانيكياً ينقل صراعات المجتمع وأحداثه مجردة عن الاحاسيس والعاطفة وذاكرات الفنان وامتزاج هذه الصلات الاجتماعية بذاتية الفردية مصوغة في قالب فني .

ولعل الخوف من الوقوع في المفهوم الضيق لمعنى الالتصاق بالمجتمع هو ما يدعو الى القول انه يجب البعد عن إقحام الفن للتحيز نحو الدعاية .

(١) محمد خليفة التونسي — فنون من النقد عند العقاد ص ٢٣٦ .

(٢) بؤدو ستنيك وياخوت — عرض موجز للمبادئ الديالكتيكية موسكو دار التقدم ص ١٤٧ .



!الخاضعة للتوجيه وهذا حق لانه سيفقد احترامه ويحرم من المتلقين له .  
وفى نفس الوقت لا نود من محاولة الربط بين الفنان ومجتمعه أن  
يبتذل فنه فى كل مشكلة عارضة هيئة من مشكلات الحياة اليومية التى تشبه  
مفقات الحياة بحجة المشاركة فى مشكلات قومه لانه اذا استحوذت هذه  
الاشياء الهيئة على كل اهتمامات الفنان فسوف تقلل كثيرا من قيمة عمله  
الفنى خاصة بمرور الزمن لان هذه ستكون بالطبع — قد زالت واصبح  
الحديث عنها حديثا تاريخيا محنط العبارة فاقدًا لقدرة التأثير .  
كذلك فانه مما يجب التحذير منه أن يندفع الفن الى نوع من الضحالة  
والسطحية وتملق الجماهير ، بل أن يبقى محافظا على فنيته نابعا من انفعال  
أصيل بموقف صادق يلتزمه حيال المجتمع حريصا فى نفس الوقت على  
معاييره الفنية .

فقد يستطيع الفنان بل وفى مكنته ذلك بقدر تمكنه من ناصية فنه ان  
يكتفى بمجرد الایحاء أو الرمز أو الاشارة اللبقة لموضوعه ، وفى نفس  
الوقت لا يعدم وضوح الرؤية الفكرية بشرط الابتعاد عن المبالغات الفكرية  
والمماحكات اللفظية فى هذه المشاركة الاجتماعية التى تفرض حسبها  
موضوعات بعينها كما يطلب على سبيل المثال الراى الذى يقول فى الدعوة  
الى المسرح الملتزم بقضايا معينة «فلا شك أننا مجمعون على ونجوب ارتباط  
فننا بعمامة ومسرحنا خاصة بجماهيرنا وقضايا جماهيرنا ، واننا لذلك نصر  
على واقعية مسرحنا . . أما وقد حددناه النهج الموضوعى لعمالنا المسرحية  
واجمعنا على انها يجب أن تستوحى القضايا الجماهيرية النابعة من التفكير  
الثورى الدائم فى مجتمعنا ، وهو يخطو خطواته الفعالة فى سبيل التحول  
الكامل من التنظيم الرأسمالى الى التنظيم الاشتراكى ، وانتهينا الى أنه يجب  
أن نخطو خطوات أوسع وأسرع نحو البناء المسرحى المتكامل ، فان من  
واجبنا أن نضع حدودا واضحة لتقييم أعمالنا المسرحية حتى أن نفاجأ فى  
النهاية بظنيان تيار من البساطة والسطحية يسنده الإحتجاج بارتباطه  
بداءة بالجماهير» (١) .

(١) مجلة الفكر المعاصر من مقال بقلم سعد أردش — مايو ١٩٦٥ .

ص ٧٨ .

ولكننا نقول ان ما يخافه صاحب هذا الرأي من طغيان تيار البساطة والسطحية سوف يحدث ما دام قد حدد على حد قوله «المنهج الموضوعي لآعمالنا المسرحية» وما دام قد جعل الفنان في فنه خادما على حد قوله كذلك لخطوات التغيير من الرأسمالية الى الاشتراكية فهو قد رسم المنهج وحدد الخطى ورتب الافكار ولم يبق الا التعبير عنها .

واذا كان صاحب الرأي يستدل فيما يستدل به لتأكيد منهجه بادعاء أن كبار المؤلفين قد حولوا وبدلوا افكارهم بهدف القضاء على القيم الرأسمالية فذلك خلط كبير .

فبالزعم بأن توفيق الحكيم قد بدل مسرحه «الفكرى المثالى فيما قبل» الثورة والذي تؤمله أعماله الكبيرة كأهل الكهف وشهر زاد ، وعدل عن المنهج الاخلاقى الذى كان أساس مسرح المجتمع عنده والذي بلغ ذروته فى «صندوق الدنيا» واكتشف القضايا الإنسانية الواقعية العريضة التى يواجهها مجتمع يبحث عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية وصبها فى مسرحه الجديد «الصفقة» و «السلطان الحائر» و «شمس النهار» و «يا طالع الشجرة» و «طعام لكل فم» . . وكل هذه الاعمال تجنح الى مناقشة موقف الطبقة من المجتمع . . وبما يجب أن تتجه اليه ارادتنا فى تأسيس مجتمع اشتراكى عادل» (١) .

فذلك التعليل فى حاجة الى المراجعة وهو متخم بالماحكات الفكرية التى تساق قسرا لان مقارنة بعض الاعمال الفنية ببعض واستغلال توافق زمنى للزعم بأن الحكيم قد خلغ جلده القديم لينضم الى مذهبية جديدة ادعاء منهج الاساس وغير مستقيم البنيان .

والدليل على هذا نأخذ من توفيق الحكيم نفسه فى شرح أهداف مسرحياته التى عاب عن صاحب الرأي السابق فلسفتها يقول الحكيم : «فعلت الرغم من مناداتى بالحرية فان عملي فى أكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست ابرى اهذا راجع الى روايتى ماضيا وتاريخنا القديم» أم الى طبيعتى الخاصة ؟

---

(١) السابق .

انها الذي اعرفه اتي منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان انشيء لنفسى  
 أسلوبا رصينا - أردت أن اتخذ من الأسلوب خادما لاهداف أخرى غير مجرد  
 الامتاع ، هذه الاهداف كما ظهرت واضحة للناس كانت قومية وشعبية  
 واصلاحية فى «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وفى «يوميات نائب  
 فى الريف» وفى «مسرح المجتمع» وكانت مذهبية متصلة بمصير الانسان  
 كما لم تظهر بوضوح لكل الناس خصوصا فى مصر فى «أهل الكهف» ،  
 وفى «شهر زاد» وفى «سليمان الحكيم» وفى «بيجماليون» وفى «الملك  
 أوديب» . . اقول لم تظهر لكل الناس ، لان الكثيرين منهم هنا لم يروا فيها  
 أكثر من أساطير أخرجت فى اطار فنى ، والقليل أدرك أن الاسطورة لذاتها  
 لم تكن هى المقصودة . انما كانت هذه الاساطير والقصص وسيلة لهدف  
 آخر- لا غاية فى ذاتها ، فلم يكن الغرض منها مجرد رواية «حادثة الكهف» أو  
 حكاية «إيالى شهر زاد» . . الخ . . بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصة  
 بالإنسان ومصيره ، قضية يعتقها المؤلف ويبدو اتجاهها فى هذه الاعمال  
 كلها . (١)

ان الانقسام بين فكرة اجتماعية الادب وهدفه ، وبين فكرة تحرره  
 من كل قيد ناتج هذا الجدال بسبب عدم وضوح الرؤية الحقيقية للمعنى  
 المتضمن فى خلايا الوشائج التى تربط الانسان بغيره ، وهذه الوشائج  
 ليست وليدة ظروف طارئة أو حادثة اجتماعية مفردة ، بل انها تمتد فى  
 شرايين المجتمعات الانسانية وتتفاعل فى اطار العلاقات المتعددة فى مختلف  
 الروابط الاجتماعية .  
 والفن هو بلاجدال احد الروابط الوثيقة الصلة بوجودان المجتمع مثلما يتصل.

---

(١) أنظر توفيق الحكيم المفكر - دار الكتاب الجديد ص ٣٠٥ ومنه  
 الادب ١٩٥٢ .



بوجدان الفرد ، وهو لا ينشئ هذا الفن الا بناء على تأثيرات سيكولوجية وبيولوجية وغيرها بالنسبة لسواه من افراد هذا المجتمع .

وعلى ذلك فاننا لو تفهنا عن دراسة وثيقة لكل الدوافع المترامية لأبعاد المفاهيم الحقيقية لمفهوم «الانسانى» ومفهوم «الاجتماعى» ، ولو أدركنا فى وضوح أن «الاجتماعى» وسيلة تحقق لنا «الانسانى» لزالنا عن المشكلة عقدتها كما يقول هنزاريك نوساك أننا لو أدركنا أن كل ظواهر المجتمع بشتى ظواهرها السياسية والاقتصادية إنما جاءت أو جىء بها لتخدم الانسان والانسان لا يكون الا فردا لادركنا تبعاً لذلك أن الادب لابد أن يكون هادفاً ، لكن هدفه لابد أن يكون هو الانسان المتعين بالجسد فلا هى الظروف السياسية ولا الحالات الاقتصادية ولا حتى القيم الاخلاقية ، لان هذه كلها هى «الوسائل الاجتماعية» التى خلقت خلقاً لتهىء للانسان حياة خصبة غزيرة .

أننا لا نقول بهذا انه لا ينبغى لاحد أن يكتب فى السياسة والاقتصاد والاخلاق ، ولكننا نقول أن مثل هذه الكتابة — على ضرورتها — لا تعد أدباً بديعاً وعلى ضوء هذا التقسيم يتبين لنا أن قسمة الادب المألوفة الى «ادب خالص» و«ادب هادف» هى قسمة على غير أساس صحيح ، ولذلك فهى مضللة ، فالادب كله هادف ، ولكن الهدف يتحتم أن يكون هو الانسان وحياته لا الوسائل الاجتماعية التى انشئت وخططت ونفذت من أجل ذلك للانسان» (١) .

ونحن فى الوقت نفسه لا نقول أن انسانية الادب لا تتحقق الا فى الاهتمام بقضايى المجتمع ، ونعنى بلفظ الانسانية هنا بمعناها العام وليس من القول البصائب الزعم بأن الادب الذى يهتم — فقط — بمشكلات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية هو الادب الانسانى الوحيد كما يزعم سلامة موسى كما سيأتى لان قضايا المجتمع المادية مهما حاولنا ان نتناول العناصر العامة فيها التى قد تشترك فيها كل المجتمعات ، هى فى النهاية قضايا مرتبطة

---

(١) رأى هنزاريك نوساك من المائتة الغربية — فى النفوة الادبية بالهند سنة ١٩٦١ انظر فلسفة وفن ص ٢٧٤ .

مجموعة من العناصر الخاصة كالزمان والمكان المعينين والعناصر الإقليمية المميزة والسمات الجزئية الخاصة التي تعود إلى طبيعة البيئة التي تؤثر على القضية الاجتماعية ، وتجعل منها قضية فردية لها طبيعة خاصة ، تستلزم معالجة خاصة ، وتطبع الأدب المرتبط بها نتيجة لكل هذا بطابع خاص . ويترتب على ذلك أن الأدب الاجتماعي الذي هو مرتبط بضرورة مجتمع معين ، حيث أنه لا يمكن أن يكون أدبا اجتماعيا عاما يتناول قضايا كل المجتمعات في آن واحد. يترتب على هذا أن الأدب الاجتماعي شيء غيبي مرادف للأدب الذي يهتم بهوم الإنسانية الكبرى . صحيح أنه يشتمل ضرورة إذا كان أدبا جيدا على عنصر انساني . ولكن هذا العنصر لا يتجه بداهة إلى يناهض انحلال أخلاق المحظوظين بذكر أحداث الحياة المؤثرة على نطاق واسع وأن يناهض كذلك لهو الأرستقراطيين اللئالي وانغماسهم في الملذات بتصوير فضائل الحياة العائلية الوظيفية» (١) .

وديدرو وأن يمكن قد فرق بين مفهوم الجمال واللذة والمنفعة ابنهائه يؤمن بأن الفضيلة مجدية والرذيلة بغضبة وعلى الفنان أن يجيد تصوير هذا المعتقد وهو يجعل قيمة الشاعر الحديث تكمن في حديثه عن الأشياء العظيمة الأهمية وهو إذ يجعل أيضا قيمة الذوق تكمن في قدرتها على جعل الحق والخير جميلا ويؤثر فينا يكون قد وصل إلى فكرة الغائية الاجتماعية في الأدب .

ولعله من المفيد أن نذكر قول جوبى : «والغنائية الحقيقية للفن هي الحياة التي الواقع ، ولكن الفن لا يبلغ هذه النهاية بل يجهض في مذعنسة الطريق وما ميشيل أنجلو وتيتان وأضرلبهم إلا آلهة مخفون أن الفن هو المثل الأعلى للإنسانية نام على صخرة النحات أو «الوحدة» المصور دون أن يتأخ له يوما أن ينهض ويسير» (٢) .

وعلى ذلك نستطيع القول بأن التجاء بعض الفنانين في أثناء فترات التفسخ الاجتماعي والاحساس بانسحاق الإنسان تحت ثقل بشاعة

(١) الأدب والفن في ضوء الواقعية ص ٧ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة : سامي الدروبي ص ٣٩ .

المنعطفات الاجتماعية غير المتوازنة الى ايشار الضمت. والتوقع داخل  
نواتهم — يؤدي ذلك الى تسرب طاقات فعالة ، وضياع قدرات انسانية في  
مناهات الانعزالية الفنية .

### المعيار الاخلاقي والديني :

ايكون ربط الفن بالمجتمع ضرورة لربطه بالمعيار الاخلاقي والديني ؟  
اذا نحن القينا نظرة على اثر هذه العلاقة في النقد العربي القديم ، نجدان  
هذا النقد قد أكد الفصل بين المعيار الاخلاقي والديني وبين المعيار الفني ؟  
فالعامل الاخلاقي لم يكن هو الغاية المثلى عند بعض النقاد يقول  
الجرجاني في وساطته : «فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء  
الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ،  
ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، وكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ، ومن  
تشهد الامة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكن كعب بن زهير وابن الزبير  
وأضرابهما ممن تناول رسول الله ص وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء  
مفحمين ، ولكن الامر من متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر» (١) .  
ولم يستجب الشعراء أيضا للاثر الديني ، وكذلك النقاد كما نرى قدامة  
يذكر بيتي امرئ القيس . فمثلك . .  
ويعلق عليهما قائلا : «وليس فخاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة  
الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب وداعته في ذاته» (٢) .  
ويرى الاصمعي أيضا أن طريق الشعر «اذا أدخلته في باب الخير لان»  
والشعر نكد يابه الشر فاذا دخل في باب الخير ضعف . .  
كذلك نجد ابن سلام «في طبقاته» لا يجعل من المقياس الاخلاقي اي  
اثر في تقويم العمل الفني ، وهو يتحدث عن شعراء جاهليين اخلاقيين وغير  
اخلاقيين لكنه لا يجعل لذلك اثرا اي اثر في الحكم النقدي الذي يقيم على  
ضوئه طبقات الشعراء بدليل انه يعد في الطبقة الاولى شعراء وصفهم بالتعهن

(١) الوساطة ص ٥٠ ، ص ٥١ .

(٢) قدامة بن جعفر — نقد الشعر — تحقيق جمال مصطفى ١٩٤٩ .



والبعد عن المعيار الخلقى كامرئ القيس والنابعة ويقول : «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يتعهر بالفواحش ولا يتهم في الهجاء ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يتستر» (١)

وتجذ الأمدى يجعل حكمه على النص الأدبي من داخله رافضا أي مقياس خارجي سواء أكان هذا المقياس أخلاقيا أو غير أخلاقى، وهو يعيب من يشرع إلى الحكم على العمل الفنى لما يشتمل عليه من حسن وزنه وقوافيه ، ودقيق معانيه وما يشتمل عليه من مواظ وأدب وحكم وامثال ، ويرى أن هذا الحكم غير منصق ويضع صفات وتقييمات للعمل الفنى لا يدخل فيها المواظ والحكم والامثال بل يجعل مدار هذا التقييم فى الفن على الفاظه «واستواء نظمه وصحة سبكه ووضع الكلام منه فى مواضعه ، وكثرة مائه وزونقه ، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه» (٢)

بل أن الأمدى يتقدم خطوة أخرى ليقوم فاصلا بين الفن والمنفعة أخلاقية كاتب أو غير أخلاقية فيقول : «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت ، وبقيت الخلتان الأخريان واجبتان فى شعر كل شاعر . أن يحسن تأليفه ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته» (٣)

ونستطيع أن نضع أمام أعيننا أن ما يكون خيرا قويا فى نظر فرد بل وحتى فى نظر مجتمع قد يكون غير ذلك فى نظر مجتمع آخر كما يقول ريتشارد «أنه لا يوجد نظام واحد فقط من الدوافع يسمو على غيره من النظم . فالناس بطبيعتهم مختلفون ، والتخصيص أمر لا مناص منه فى كل مجتمع ولا شك أن هناك عددا كبيرا من النظم الخيرة ، وأن ما هو خير

(١) طبقات فحول الشعر ص ٣٤ ، ص ٣٥ .

(٢) الموازنة ص ٧٨٤ .

(٣) الموازنة ص ٣٩٥ .

الشخص ما لن يكون خيرا لشخص آخر . . ذلك لأن اختلاف الظروف يولد  
بالضرورة اختلافاً في القيم» (١) .

ومع ذلك فهناك بالضرورة قيم متعارفة في ادراك غالبية الافراد في  
مجتمع ولا نريد ان نصل الى الغلو في القول بأن الاخلاق فكرة نسبية كما  
تأدى فلاسفة القرن التاسع عشر الذين رأوا كذلك ان الضمير الاخلاقي عامل  
يجود بل ترى ان الحياة الاخلاقية ذات حياة دينامية حياة كائن مرتبط في  
جوهرة بأحد الأجسام ويوجد في نفس الوقت في اطار المجتمع «فالحياة  
الروحية البحتة بعيدة عن طبيعة الانسان بعد الحياة الحيوانية البحتة عنها ،  
كما ان حياة العزلة بعيدة عن الاخلاق بعد الحياة التي يذوب فيها الفرد في  
المجتمع تماماً» (٢)

ويرى ريتشاردز أنه من العبث محاولة ايجاد قيمة أخلاقية في مجرد  
اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك بل يرى أن. «القيمة» تكمن  
في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التي تتألف منها الاستجابة والموقف والفنان  
هو — في رأيه — الرجل الاخصائي في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ولذا  
فهو يعتقد أن السلوك البديع في الحياة لا يصدر الا عن تنسيق الاستجابات ،  
تنسيقاً بديعاً دقيقاً بحيث يتعذر تطبيق أى قواعد خلقية عامة عليه ، والفنان  
يهتم دائماً بتسجيل التجارب التي يتصورها مستحقة للتسجيل والاحتفاظ بها  
وهو كذلك أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديدة بالتسجيل  
«فالفنان بمثابة النقطة التي يظهر عندها نمو العقل البشري وتجاربه أو على  
الأقل تلك التجارب التي تخلق قيمة على نتاجه ، تمثل تنظيمًا للدوافع التي  
منجدها في حالة اضطراب وصراع وفوضى لدى عقول الغير ، فتناجيه تنسيق  
بها هو مضطرب في معظم اذهان الناس» (٣)

واذا نظرنا الى مفهوم المنحني: الاخلاقى واثره في الفن وعلاقته بالمجتمع  
نعمد تولستوى نجده يعرف الفن بأنه نشاط يتلخص في استحضار الفرد في

- 
- (١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٥٠ .
  - (٢) اتجاهات الفلسفة المعاصرة ص ٨٠ .
  - (٣) مبادئ النقد الأدبي ص ١٥٠ .

ذاته احساسا كان قد جربه من قبل وبعد أن يستحضره في ذاته يوصله الى الغير . بحيث يجرب الغير عين هذا الاحساس ، ولكن تولستوى يعود فيقرر أن قيمة هذا الفن تقاس — من وجهة نظره — بمدى الوعي الدينى فى العصر الذى ظهر فيه الفن أى أن تولستوى فى رده الدينية العنيفة الى الكاثوليكية يحرص على جعل الفن دائرا فى محيط خدمة الدين بحجة أن الدين هو الوحيد الذى يوجد بين أفراد المجتمع ولعل ذلك مادفع لينين الى القول عنه «وانتهى به الامر — يقصد تولستوى — أن ابتعد ابتعادا كلياً عن نضال الجماهير الثورى فى سنوات ١٩٠٥ — ١٩٠٧ وقد جمع بين النضال ضد الكنيسة الرسمية والدعوة الى دين جديد مصفى أى الى سم جديد مصفى من أجل الجماهير المظلومة .. وجمع بين مضح الرأسمالية والتكبات التى تعود بها على الجماهير وبين اللامبالاة التامة تجاه النضال التحررى العالمى الذى تخوضه البروليتاريا الاشتراكية العالمية» (١) .

أما «الان» فيربط بين الأخلاق والفن مستغلا نظرية أرسطو فى التطهير Catharsis — فللن عنده علاقة بالأخلاق من ناحية ان الفنون جميعا على وجه العموم تطهر رغباتنا ، وترتفع بانفعالاتنا عن طريق خلق نوع من التوازن بين الاحاسيس والافكار .

ويحلل ايردل جنكيز الفكرة الاخلاقية بأن اصرار البداة على ضرورة مراعاة أن الشيء هو ما يرتبط به وما يتضمنه بالإضافة الى ما هو عليه فى ذاته يكون تقييدا للشيء ومسحه ، وتقديمه بالصورة التى تتطلبها عاداتنا ، وأنه يدفع الناس بحريته فى عرض الشيء الى «توسيع» آفاق نظراتهم.

---

(١) لينين — مقالات حول تولستوى — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ .\*

(٢) مبادئ النقد الادبى ص ١١٢ .



وتفسيراتهم المعتادة للأشياء ، وتغيير تفكيرهم المفرغ الذي يتبع قوالب  
متشابهة والقضاء على انجيازاتهم الخلقية حتى لينسطيعوا استيعاب التميز  
الذي قام بتقويمه» (١)

ومما نراه حقيقيا بالاعتبار أن الإدراك العام للفكرة الاخلاقية لا يتم الا  
وسط النظرة الصحيحة لكثير من العلاقات المتشابكة التي تكونها ، فكل  
ما يعرض أمامنا له ذاتية خاصة ومعنى خاص منفصل عن النظرات  
الاجتماعية أو انه يوجد لذاته *un pour soi* كما في تعبير لسانتر .

فطبيعة العمل الفني لا تقبل التجزئة ، فافكار القصيدة إنما هي  
تعبير منذ لرحلة نفسية كانت في الداخل ، ففوت الى الخارج ، وهي تناد  
عن التفسير الجزئي لكل فكرة والبحث عن «اخلاقية» هذه الفكرة أو عدم  
مسارها الخلقى المحدد .

وفي الحقيقة — كما نرى — أنه قد يكون من الخطأ وضع أو تصديد  
مسارات محددة وقنوات محفورة مقدما أخلاقية كانت أو دينية وتطلب من  
الفنان أن يجعل انهماك فنه في هذه القنوات المخصوصة التي تحفرها  
وتتيمها بأحكام سابقة لعلها حين ذاك تصبح عوائق خارجية له .

يقول ايليا الحاوى : «ولئن كان بعض المثاليين يرون أن الادب هو  
وسيلة لتطوير النفس ، وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب ، فإن هذه  
النزعة قد تصدم وظيفة الخلق في الادب . وتحوله عن غايته الجمالية ، فلا  
يعود ثمة مبرر لوجوده ولا يعود له غرض خاص به ، فالفن ليس تحويرا  
للواقع وفقا للمقتضيات الاجتماعية والاخلاقية ، واما هو نزوع منه وانفعال  
بحقيقته دون ان يدع القيم الاخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته (٢) .

(١) الفن والحياة ص ١٧٢ .

(٢) نماذج في النقد الادبي ص ٩٠ .

وبالرغم من أن صاحب الرأي يحرص على أن يضع في حسابه مراعاة الناحية الفنية والحفاظ على الفن الجمالي للفن في رفضه تسخير الفن للغايات الاخلاقية فإنه يرى أن الفن يبدأ نقطة انطلاقه من النزعة الاخلاقية في المجتمع إلا أنه يتعدى هذه النقطة متجاوزا لها وواضعا في اعتباره قيمة جديدة أو أخلاقيات جديدة فيقول : « أن الشعر رغمًا عن تحرره من المقاييس الاخلاقية من الناحية النظرية فإنه يبقى مقيدا بها أشد التقيد في الواقع إذ أن التجربة الادبية لا تبعث ولا تخصب إلا عندما يحدث تأثر مصيرى في وجدان الاديب يؤدي به الى اللبس والحيرة ، فالاخلاق للاديب هي كالواقع ينطلق منها ، ويتنازع معها ، وفي أحيان كثيرة يتخطاها ، ولئن كان الاثر الادبي لا يقيم بمقياس الرذيلة والفضيلة فإنه يقيم بمدى ارتباط التجربة الادبية بمصير الاديب والمجتمع ، وما الى ذلك من قيم نفسية وأخلاقية وحضارية» (١) .

وإذا كنا قد رأينا أن القاعدة الاخلاقية ليست جثة ميتة أو من قبيل المواضع المتحجرة وإنما هي مثل الفن تجارب متجددة تتبلور في نهاية الملتقى على معرفة الصلات الاصلية بين مختلف الاشياء فإن الفن لا يمتنع من الرضا باللقاء بينها وبينه . فليس الفن مجرد عالم متوقع في ذاته بعيد ومنعزل عن العالم الخارجى المحيط به ومن الممكن إقامة علاقة ولقاء بين الوجدان الفنى والوجدان الخلقى «فليس الوجدان الفنى بحاجة الى الوجدان الاخلاقى يستمد منه المنفعة ، انه ينطوى في ذاته على هذه المنفعة التى هي الحياء الفنى والرهافة الفنية» (٢) .

ومع ذلك فإن سانتيانا santayana يرى أن القيم الجمالية منفصلة عن القيم الاخلاقية ، فالقيم الجمالية في نظره قيم ايجابية لأنها تمتعنا ، أما القيم الاخلاقية فهي في رأيه قيم سلبية ، إذ أنها تكفى بمجرد استعمال النهى والسلبية عن طريق الرفض للشر ، وما يتفرع منه حسب النظريات الدينية أو على حسب قوله : «والواقع أن عالم الاخلاق إنما هو عالم الواجب

(١) السابق ص ٩١ .

(٢) المجلد فلسفة الفن ص ١٧١ .

والالزام والتكليف والصراع ضد الخطيئة ، فى حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية والانطلاق والاستمتاع واللذة الخالصة النقية» (١) .

وكذلك يفعل كروتشه فهو يقرر أن الإرادة الخيرة إذا كانت من طبيعة الانسان الفاضل ، فليس هى كذلك بالنسبة للانسان الفنان لانه من الصعب الحكم على أية صورة من حيث هى مجرد صورة بأنها مقبولة أو مرفوضة أخلاقيا .

ويقول جاريت «وهناك قدر أوفر، من أجود الشعر يصعب حقا أن تجد فيه أى تهذيب» (٢) . .

أما محاولة دفع الفن على تقديم الخير وبث الكراهية للشر فليس من عمل الفنان كما يقول كروتشه لانه ليس من شأنه تربية الجماهير وعلى حسب تعبيره «ان كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما يستطيع الهندسة ذلك» (٣) أد فى تعبير آخر «والحق ان هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما يستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجردها من حقها فى الاحترام» (٤) .

فهو يرفض فكرة الفن الموجه L'art dirigé وينكر فى الوقت نفسه أن يكون للفن فعل أخلاقى acte moral

والفنان على هذا المعتقد لا يستدل ولا يمتنع الاشياء لاننا اذا راعينا فكرة أخلاقية الفن فسوف تستبعد — على حسب قوله — الكثير من الاعمال الفنية وعلى رأسها اشعار هوميروس وبعض قصائد دانته .

ولعلنا نلاحظ أن الرافضين لأخلاقية الفن هم أصحاب الفلسفة الجمالية ، أما الداعون الى وجود نزعة أخلاقية فهم المتأثرون بالمبادئ الكلاسيكية حيث نعلم أن الاثر الأخلاقى فى الفن هو من أحد معالم

(١) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٧٢ .

(٢) فلسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد يونس ص ٦٥ .

(٣) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٤٦ .

(٤) المجلد فى فلسفة الفن — ترجمة سبامى الدروبي، ص ٧٠٧ .



الكلاسيكية وترى أن الشعر حين يتخلّى عن فائدة أو هـدف معيّن شعور  
لا فائدة له ولا قيمة فيه .

فلذلك اشباد الكلاسيكيون «بالغاية الخلقية» للادب ، فالملمحة مثلاً  
يجب أن تكون خلقية غايتها «اصلاح العادات» ، والشعر يجب أن يكون  
خلقياً يلقي الفضائل الدينية والاجتماعية ، والشاعر الحق هو من يتوافق في  
شعره — الامتاع والافادة ، فيغذى العقول ويساعد على اصلاح الخلق ،  
والمرح يجب أن يكون خلقياً .

ونجد هذه النظرة ايضاً عند ما تيوارنوك «١٨٢٢ — ١٨٨٨» فقد ربط  
الفن بالاخلاق ربطاً تاماً ، وقد سبق الحديث عن تولستوى الذى يقول  
اضافة الى ما سبق أن العمل الفنى يتوقف الحكم على قيمته بحسب نتائجه  
الفاضلة وليست قيمة الفن فى جماله وانما فى فعله الفاضل ، ولعلنا نذكر  
نقيض هذا فى قولة الدكتور طه حسين المشهورة «خسرت الاخلاق وربح  
الادب» .

والنظرة الاخلاقية فى الفن كانت صراخاً مستمراً طوال فترات التاريخ  
كما تقول روزالفريب : «ان الفن ارتبط منذ القدم منذ ارسطو وأفلاطون قبله  
وعهود سيطرة المسيحية فى الشرق والغرب — بوظيفة الاصلاح والتثقيف  
وتهذيب الناشئة وترقية الشعوب ، وان هذه النظرية التى تسخر الفن لخدمة  
الاخلاق قد تمتعت بسيادة بقى اثرها حتى عصرنا الحاضر فاعتنقها كثيرون  
من النقاد والباحثين» (١) .

أما لينين فيجعل الفهم الاخلاقى فى نطاق المجتمع وليست هنالك  
أخلاق خارج خدمة البيروقراطية فيقول : «ليس ثمة أخلاق بنظرنا خارج

---

(١) النقد الجمالى ص ٦١ .

نطاق المجتمع الإنساني ، والقول بوجودها خارج المجتمع خداع وتضليل ، فالأخلاق بنظرنا خاضعة لمصالح نضال البروليتاريا الطبقي « ويقول محددوا المعيار الخلقى فى الفهم الشيوعى : «ولكن هل ثمة أخلاق شيوعية ؟ هل ثمة سلوك شيوعى ؟ أجل بكل تأكيد ، غالبا ما يزعم أن ليس لدينا أخلاق خاصة بنا ، وفى معظم الاحيان تتهمنا البرجوازية بأننا نحن الشيوعيين ننكر كل أخلاق ، وتلك طريقة لتثويهِ الافكار . . . . . بأى معنى ننكر الأخلاق وننكر السلوك ؟

المعنى الذى تبشر به البرجوازية التى كانت تشتق هذه الأخلاق من وصايا الله ، لكى يؤمنوا بمصالحهم كمستثمرين ، كذلك كانوا يستخلصونها أيضا من جمل مثالية أو نصف مثالية . . . . . أن كل أخلاق من هذا النوع مستقاة من مفاهيم مفصولة عن الانسانية ، مفصولة عن الطبقات ، ان كل أخلاق كهذه — تنفيها وننكرها . . . . . اننا نقول ان أخلاقنا خاضعة تماما لمصالح نضال البروليتاريا الطبقي ، ان أخلاقنا تنبثق من مصالح نضال البروليتاريا الطبقي» (١) .

وعلى ذلك يكون الماركسيون قد حلوا مشكلة الأخلاق فى الفن فقد حددوا مفهومها فى أذهانهم بأن كل ما يعمل على خدمة المجتمع الشيوعى فهو عمل أخلاقى وعلى ذلك فالفن مرتبط — بالضرورة — بالأخلاق — بمعناها الماركسى .

وفى حقيقة الأمر يتلجلج فى أعماقنا تساؤل عن مفهوم الأخلاق من حيث كونها ما تواضع عليه مجتمع معين وهذا المجتمع فى حركة تطورية وبالتالي فأن يكون هناك ثبات فى مفهوم الأخلاق التى ليست لها فى رأينا — صفة الثبوت أو الديمومة .

ولعل مثل ذلك ما يدفع شيللى مثلا الى القول بأنه «لا يليق بالشاعر

---

(١) لينين — فى الثقافة والثورة الثقافية ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .

أن يبت آراءه الخاصة عن الحق والباطل في قصائده الشعرية ، لأن هذه  
لا علاقة لها بإيهما» (١) .  
كذلك نجد أن ادجار آلان بو يعتقد أنه لا شأن للشعر بمقاييس أو  
معايير الحق أو الخير ، إن عالمه هو الجمال فقط .  
ويرى جويو أن المشاعر الأخلاقية حين تعلو ، فإن أثارها في النفوس  
عن طريق الفن ، تأخذ طريق الصعوبة لأن الفن مثل نغمات حين تتوجه الى  
من ثقلت آذانهم ، فتضطر للتنازل عن رقة النغم ، وانسيابة الرقيق الناعم  
للتحول الى صخب وضجيج حتى تثير تنبهم ، وللأسف فما زلنا جميعا ثقيلى  
السمع ويضطر الفن للهبوط الى هؤلاء .  
ولكن من الناحية الأخرى يرى جويو أيضا أن الفن يتغذى من نفس  
العواطف التى يتغذى منها المجتمع ، أعنى عواطف التراحم والتعاطف  
والكرم والسماحة ، ولئن لم يؤل فينا جميعا عواطف أنانية وحشية بعض  
الشيء اختفت فى أعماق كياننا — ان التطور الفنى يتخلف دائما عن التطور  
الأخلاقي ، ولكنه يتبعه ، ويمكن أن نقرر اذا ان الآثار الفنية التى تقتصر على  
إثارة العواطف الانانية الجارفة آثار منحلة وليس لها من مستقبل .  
ان الفن الذى يثير فينا عواطف فظة بدائية يهبط بنا فى سلم التطور  
ويجعلنا نعيش كائنات من مخلفات العصور البدائية يهبط بنا فى سلم التطور  
الانقراضى ، اذا لقد وصلنا الى نتائج تختلف كل الاختلاف عن نتائج المدرسة  
التطورية ، فنحن نعتقد خلافا للمدرسة التطورية أن الجمال والخير فى  
ميدان العواطف وفى غير ذلك من الميادين يتحدان ، وما ينفصلان وعندنا  
ان الجمال الروحى نقيض اللعب السطحى والنشاط الذى لا غاية له (٢)  
وفى جميع الاحوال فلعلمه من الاوفق القول بأن الفنان يسلك سلوكا  
أخلاقيا فى حدود متعارفات المجتمع بدون الدخول فى تفاصيل تتعرض كما  
نسبق للحركة التطورية لا يمكن اللحاق بها أو مفسرها لأنها دائمة فى حركة  
مستمرة ولعل ذلك قريب من قول النوبهى : «لا نخلى الفنان من المسؤولية

(١) جاريت — فلسفة الجمال ترجمة عبد الحميد يونس ص ٧٥ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي ص ٥٣ .



الاخلاقية ولا نعليه عليها ، ولكن ليس معنى هذا أن نخضعه لكل تفاصيل العرف الاخلاقي المعين الذي يسود مجتمعا ما في فترة محددة من الزمن ، فان هذا العرف نفسه قد يكون هو المحتاج الى التجديد حتى يلائم الاحوال الجديدة للمجتمع ، المجتمع في حالة تبدل مستمر في أوضاعه المادية والسياسية والاجتماعية ، ومن الواجب أن تسير مقاييسه الاخلاقية هذا . التبدل» (١) .

لكن العقاد يقيم فاصلا بين العبد الفن من حيث فنيته ومن حيث نظرته الاخلاقية ويرى أن الفنان في حل من الالتزام بمقياس خلقى وذلك حين يعلق على بودلير قائلا : «فكل ما في الامر اننى لا أستطيع أن أقول في كلام بودلير وأمثاله أنه ليس بشعر لأنه في الحقيقة شعر يليغ صادق الوصف حسن الأداء ، وايا كان رأيي في المثل الاعلى والاخلاق ، فليس في قدرتي ، ولا هو من حقى ، ولا هو مما يطابق نظرتي الى المثل الاعلى والاخلاق أن أجاء الى كلام فنى ، فأخرجه من سلك الفنون ، أو أن أخلط بين مقاييس البلاغة ومقاييس الاخلاق — وليس فكل ما لا ينبغي بممتنع على الشعراء خاصة ولا على الناس كافة .

ان الشر غير الجمال هذا حق لا ريب فيه ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، فقد يكون الشر في جميل ، وقد يكون الجمال في شرير . ومن هنا ينطوى وصف الشر في وصف الجمال ، ويجمع الشاعر بين الوصفين ولا يطعن عليه في الذوق أو الفن أو الاحساس (٢) .

وهذا الرأي عند العقاد نجد نقيضه عند المازنى الذى يقتن فنية الشعر بأخلاقيته فيقول ، «ولست بواجد شعرا الا وفي مطاويه ادراك اخلاقي أدبي صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة الادراك الادبي تكون قمة شعره ولا يتعجل القارئ فيحسب اننا نقصد الى اظهار الاحساس الدينى في الشعر ، — فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ، ولا

(١) طبيعة الفن ص ٧٨ .

(٢) ساعات بين الكتب ط ١ ج ٣ سنة ١٩٤٥ مكتبة النهضة ج ١٧ وما بعدها .

ينبغي كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملي لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنتر الشاعر الانجليزي وأبو نواس وأمرؤ القيس متقلبي وجوه الحياة ومظاهرها ، ولكن نصيبهم من صحة الادراك الاخلاقي والادبي عظيم» (١) كذلك يربط الحكيم بين المذهب الفني والمذهب الخلقي حين يقول : «هناك صلة في اعتقادي بين رجل الفن ورجل الدين ، ذلك أن الدين والفن كلاهما يضيء من مشكلة واحدة ، هي ذلك القبس العلوي الذي يهلا قلب الانسان بالراحة والصفاء والايمان وان مصدر الجمال في الفن هو ذلك الشعور بالسمو الذي يغمر الانسان عند اتصاله بالاثر الفني ، من أجل هذا كان لابد ان يكون مثل الدين قائما على قواعد الاخلاق» (٢) .

---

(١) قبض الريح — الدار القومية ١٩٦٠ ص ١٥ .  
(٢) فن الادب — مكتبة الاداب ص ٧٦ .





## الفصل الثالث

### معنى الالتزام

- مفهوم الالتزام في الفلسفة الماركسية .
- المدلول السياسي وتطبيقه على الفن .
- البناء العلوي والبناء الأدنى والعلاقة بينهما .
- دور الفنان في حركة التطور التاريخي .
- معنى حرية الابداع في المجتمع الاشتراكي .
- التزام الفنان وتحديد مدلوله .
- مفهوم الالتزام في الفلسفة الوجودية .
- المدلول الفلسفي وتطبيقه على الفن .
- الالتزام الانساني وقضايا العصر .
- مهمة الكاتب على حسب الفلسفة الوجودية ومعنى الالتزام .



## «معنى الالتزام»

لكي تتضح معالم معنى الالتزام في فلسفة الواقعية الاشتراكية في الفن يلزم ان نعرض في ايجاز لاصول الفلسفة الماركسية . حيث نبقت على أرضها جذور الواقعية والتي قننت لتخدم الفلسفة الماركسية .

يعتبر كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ — ١٨٨٣) وفريدريك أنجلز Fredrick Engels (١٨٢٠ — ١٩٠٥) مؤسسا المادية الديالكتيكية التي طورها فيما بعد لينين (١٨٧٠ — ١٩٢٤) .

وقد نشأ المذهب بتأثير النضال الخاص بطبقة العمال «البروليتاريا» حين ثار العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا . وقد كان هيجل Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) بمذهبه الفلسفي ذا قيمة كبرى ارتكز عليها الفكر الماركسي في ناحية محددة وهي فكرة التطور ، فالفكر الماركسي يعتد أساسا على فكرة التطور ، ويرى ان العالم الطبيعي الانجليزي تشارلز داروين (Charles Darwin) (١٨٠٩ — ١٨٨٢) حين برهن على ان جميع النباتات والحيوانات ، وكذلك الافعال قد ظهرت كلها نتيجة لتطور استمرار العديد من السنوات فانه بذلك قد اثبتت ان الطبيعة في حركة وليست جامدة ، وكذلك فان علم التاريخ اثبت ان الحياة الاجتماعية تتغير وتتطور .

ففي كل مجتمع توجد طبقات وبينها يدور صراع طبقي ، وينتج عن ذلك قيام الثورات البرجوازية التي عملت على تقويض النظام الطبقي ، ولكنهم



يعيبون على هذه الثورات بأنها ثورات نفعية استغلالية قد قررت البقاء على النظام الرأسمالي واستمراره .

أما البروليتاريا كنظام فأنها تعمل على تغيير المسالم القديم ، وفى الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكى الخالى من اية طبقة على الاطلاق .

ويحدد هذه النقطة معهد الماركسية اللينينة حين يقول: «أما المجتمع البرجوازى الذى خرج من أحشاء المجتمع الاقطاعى الهالك فإنه لم يقض على التناقض بين الطبقات ، بل أقام طبقات جديدة للاضطهاد ، فإن المجتمع أخذ بالانقسام أكثر فأكثر الى معسكرين فسيحين متعارضين هما البرجوازية والبروليتاريا» (١) .

أن الفلسفة الماركسية تؤمن بتفسير الكون والتاريخ تفسيراً مادياً ، وترى أن جميع العلاقات والتناقضات التى تحدث بين التاريخ والفلسفة والواقع والانسان إنما هى أمور مادية فى الوقت نفسه ، والفكر الماركسى هو جوهر لكل هذه التفسيرات . وعلى ذلك فكل قضية فكرية يجب أن تشمل الأزمنة الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل على أن يكون هذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية وعلاقتها بالانسان وتناقضاته وعلاقته بغيره ، وعلى ذلك فالفكر الماركسى يرى أن تكون القضايا المعروضة كلها مادية حتى لا تقع تحت سلاح يشهر ضدها من غير الاجزاء المادية .

وعلى سبيل المثال فإنهم يقيسون النظرة الى الاختلاق بمقياس مادى . مادام الفكر لا يستقل عن الواقع ، فالاختلاق يجب أن تفسر بالظروف الواقعية التى يعيشها الناس ، أى ليست هناك اخلاق مثالية لا تتغير أو تكون مستقلة عن ظروفهم المادية بناء على المعتقد الماركسى بأولية العالم المادى «الطبيعة» ويعتبرون الوعى «الادراك» ثانوياً وناتجاً عن هذه الطبيعة .

فالفكر الماركسى يؤمن بأن اجداث التاريخ لا ترجع الى أوامر فكرية بل تتحدد بـ دراسة ظروف الحياة المادية وبالحاصل الاقتصادى . كأن الفكر فى هذا المعنى هو بناء متكامل فوق الأساس المكون للمجتمع الذى انجمد .

(١) لينين — دار التقدم — موسكو ١٩٧٠ .

أو توقف فأنه يعكس هذه الآثار على الفكر ، وعلى ذلك فأنهم يكونون قد بدلوا في منهج هيجل ، استبدلوا العمل المادى وعلاقات الانتاج بالفكرة التى نادى بها هيجل .

فليس البناء العلوى أو «الفوقى» المكون من القانون والفن بتطور على نحو ذاتى بل انه مرتبط فى تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع الذى تمتد «منحنياته» على حسب تطور البناء «الاقتصادى» .

فالمادة والفكر يتعايشان فى وحدة يؤثر كل منهما على الآخر ويتطور معها ، وفى الوقت نفسه يجب ملاحظة ان العامل الاقتصادى لا يؤثر فى الفن تأثيرا مباشرا بل بعد كثير من التطورات المختلفة .

وكما تغيرت علاقات المجتمع وجدت قاعدة جديدة تغير تبعاً لذلك نبأها العلوى ومع ذلك فالبناء العلوى ليس سلبيا وليس مجرد مرآة عاكسة لتطور البناء «القاعدى» فهو يؤثر فى الوقت نفسه على الحياة الاجتماعية من ناحية تأكيدها أو زعزعتها .

ومن هنا غالافكار لها اهمية ضخمة كسلاح للمجتمع كما يقول ماركس وتحلل مجلة فوكس التى تصدرها الجمعية السوفيتية للتبادل الثقافى فلسفة الفن بنسب على النظرية الماركسية ، فتقول: «ان الفن السوفيتى قد انطلق فى طريق الواقعية الاشتراكية ، وهى منهج واقعى يجمع بين عكس الواقع الضادق وبين التحول الثورى لهذا الدافع على ضوء الاشتراكية والشيوعية وبين تربية الشيوعية» (٢)

ونستطيع القول بأن الواقعية الاشتراكية قد نشأت فى الاتحاد السوفيتى قبل ثورة اكتوبر الاشتراكية سنة ١٩١٧ .

تجدها عند : نيسنوفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١)

تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠)

وتشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤)

ومكسيم جوركى (١٨٦٨ - ١٩٣٦)

يقول س الكسيف انه من الخطأ القول بأن الثقافة الاشتراكية قد بزغت كلية كنتيجة لثورة اكتوبر «فهكذا مثلا بدأت حياة المنهج الخلاق للادب



«السوفيتي» : منهج الاشتراكية الواقعية - برواية مكسيم جوركي «الام» التي وضعها قبل الثورة بأمَد طويل ان كل ثقافة قومية تحتوي عناصر ثقافية اشتراكية تعبر عن الاحتياجات الروحية للفئات الثورية في المجتمع : اى العمال والفلاحين المثقفين التقدميين فحين تكون السلطة السياسية والاقتصادية في ايدى البرجوازية فانها تخلق وتستهلك ثقافتها وقد تغيرت الامور تغيرا جذريا بعد انتصار ثورة اكتوبر . فقد اصبح العمال والفلاحون قوة حاسمة ، وقدت مصالحهم الروحية تعبيراً عن مصالح الشعب بالبرة (١) .

نستطيع ان نجد ملامح الواقعية تلتصق بالتركيب الشخصى لجوركي ، وقد كانت البروليتاريا هي التيار الذي تتبلور ملامحه في ادبه كما انه يعتبر قول من استخدم اصطلاح الواقعية الاشتراكية .

فقد اهتم جوركي بالطبقات الدنيا من المجتمع ، وبالرغم من تصويره لبؤس الانسان وشقائه فقد كان يلقي هذه الصور بالثقة الكاملة في تحرر الانسان الذي يكسح من ابناء الطبقة العاملة ، وكان عنيفاً في مسرحياته ضد البرجوازيين ، ولعل الحياة الشاقة التي عاشها جوركي اثر في ذلك .

لقد وضع الخطوط للواقعية حين قال : «غاية الادب مساعدة الانسان في فهم نفسه ، وتنمية ايمانه بها . مع تنمية مساعيهِ الِرامية الى الحقيقة ومكافحة اللؤم بين الناس . واذا كنت تقف على صعيد واحد مع الحياة ويتعذر عليك ان تخلق بقوة خيالك نماذج بشرية غير موجودة في الحياة . اذا تعذر عليك ذلك فما الفائدة من كتابتك ؟ وكيف تخول لنفسك حمل اسم الكاتب ثم الا تؤدي ايها الكاتب الناس بحشوك نفايات صور الحياة الفوتوغرافية في رؤسهم ؟ اعترف ايها الكاتب انك اعجز من ان تصور الحياة في اشكال تثير في المرء الخجل والرغبة في الاصلاح ، الا تستطيع ان تجعل الحياة تسرع في نبضاتها وان تبث فيها القوة» (٢)



ومن المعروف ان جوركى قد انضم الى الحركة الديمقراطية الشعبية وتقول ماريا لينشا شقيقة لينين الصفري لقد كنا نقرا بفهم «الام» ونعيد قراءتها مرات ونحفظ عن ظهر قلب اغنية بتريل الثائر كالعاصفة كما انه من المعروف ان جوركى قد التقى بلينين اول مرة ١٩٠٥ ، وقد كتب مكسيم جوركى ١٩٣٠ يقول : ( ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم ان يدرسوا ان يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه ) (١)

ولعل من ابرز ملامح الواقعية تتبلور فى اعطاء المزيد من الاهتمام الفنى بالواقع المعيش للناس والدفاع عن كيانه مع الاهتمام بنمجيده الناحية الايجابية وعلى وجه الخصوص طبقة العمال .

لذلك فانها قد اعطت فكرة المواجهة مع الصراع الكونى عن طريق الجماعة لا الفرد كل اهتمامها وجعلت ذلك المحور الاساسى الذى تستطيع ان تواجه به الاحداث وتؤكد ان احراز اى تقدم اساسه المجموع لا الفرد ، او كما يقول جوركى ان الكاتب الاشتراكى لا يصور الانسان حين يصوره فى حالة ساكنة ، بل انه يحاول تصويره فى حركة دائمة من خلال الصراع الذى يدور باستمرار بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها .

ان الفكر الماركسى يرى ان البناء الاقتصادى اساسه مجموعة العلاقات الانتاجية وينبشنا فوقه بناء آخر يتكون من الفكر الذى يكون بناء «فوقيا» للعلاقات الانتاجية ، وعندما يتغير المبنى «التحتى» يستلزم ذلك بالضرورة تغير البناء الفكرى والثقافى

لقد رأى ماركس انه يجب جعل علم المجتمع منسجما مع الاساس المادى واعادة بنائه استنادا الى هذا الاساس ، وعلى ذلك فما دامت المادية تفسر الوعى بالكائن وليس العكس فهي تطلب عند تطبيقها على الحياة

---

(١) ف.م. زيمكو — علاقة الفن بالواقع — مجلة فوكس عدد ٧٤  
سنة ١٩٥٢

الاجتماعية الانسانية تفسير الوعى الاجتماعى بالكائن الاجتماعى ، وفى المنطلق نفسه نجد لينين يرى ان الفن هو سلاح يستغل فى الصراع بين الطبقات ، ولا بد من ضرورة استخدامه وكذلك فالفن انما هو يعكس الحقيقة الاجتماعية ، ولا بد من مصادرة كل فن خاطيء لا يتمشى مع هذه الفلسفة والوقوف ضده .

ونستطيع ان نرى صدى لهذه الاراء حين اهتمت الحكومة الروسية بحركة التصنيع ١٩٢٩ وكان مشروع السنوات الخمس طريقا لربط الادباء ، قوجدنا الادباء والفنانين يزورون المنشآت الصناعية ليتمكنوا من وصفها ، وكان الامر الرسمى لهؤلاء الكتاب جميعا ان يمجّدوا مشروع السنوات الخمس فى اشعارهم وادبهم .

بل ان بعض القائمين على شئون الفكر راح يدعو الى اعتبار كل كاتب لا يجعل تصوير مشروع السنوات الخمس هو غايته الفنية خارجا على النظام والثورة الشيوعية واعتبر هؤلاء ان مشكلة الادب الشيوعى هو القدرة على تصوير هذا المشروع .

وقد آمن الماركسيون بنظرية فكرية مؤداها ان الفن يعبر عن مجموعة المبادئ أو المعتقدات الخاصة لطبقة من الطبقات اى ان الفن الوحيد المعترف به فى نظرهم هو ذلك الخادم المخلص للثورة ومتطلباتها . والماركسيون يتبعون فى ذلك المنهج خطة ماركس التى تفسر التاريخ تفسيراً مادياً فيما هو معروف بالمادية الجدلية .

فهناك معتقد فكرى مؤداه ان صراع الطبقات امر حتمى لا ريب فيه ، وان قمة الصراع الآن بين البرجوازية التى نخرها الفساد ، وملاتها العبل وبين البروليتاريا أو طبقة العمال وكل الدلائل تؤكد حتمية الانتصارات . وذلك راجع من وجهة نظر ماركس الى حتمية تاريخية ومنطق تاريخى لا يقبل الجدل .

وهذا التحول يراه ماركس ضروريا حين يقول : «ان تضال البروليتاريا ضد البرجوازية الذى يجذّ تعبيرا له فى عديد من الاشكال يصبح بالضرورة تضالا سياسيا موجه نحو استيلاء البروليتاريا على السلطة السياسية دكتاتورية البروليتاريا (١) .

---

(١) عن الماركسية ص ٣٤ .

ومن هنا تم ربط الادب بالمذهب السياسى ، فعلى الادب ان يقضى على  
 ما تبقى من اعمدة الهيكل القديم لبقايا البرجوازية الايلة للسقوط .  
 وأصبح الادب فى نظرهم بحسبانه خاضعا للنظرية التاريخية رآيا فى  
 الوجود . بتفحص الاسباب ويكشف علل المجتمع ، ويستخلص من  
 تكاثر الاحداث وتعقدها مفهومها العميق وحركتها العامة .  
 فالمادية الجدلية تعتمد على فلسفة فى الفن ركيزتها ان الفن ليس  
 امرا خاصا بالفنان ، بل له دوره وتأثيره فى المجتمع وصراعاته ، وعلى ذلك  
 فالفن لا يوجد فى فراغ ، فالفنان يعالج موضوعا فى دائرة المجتمع على ان  
 يكون ايجابى النزعة فى هذه المعالجة .

وعلى ذلك فليس للفنان رأى خاص فى ذوقه ، فليس الفن مصدرا  
 للمتعة ، بل ان له نزعة «دينامية» ترتبط بالوضع الاجتماعى المعيش  
 وبالصراعات الطبقة .

يقول بليخانوف : Blekhanov ١٨٥٦ — ١٩١٨ «ان مواهب  
 أى فنان حقيقى فى العصر الحديث تسمو عالية فى عظمتها اذا ما حقق  
 الفنان شخصيته بالافكار التحريرية العظيمة فى عصره بشرط أن تكون هذه  
 الافكار جزءا لا يتجزأ من كيانه من دمه ولحمه وروحه لكيما يستطيع التعبير  
 عنها بحق كفنان ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة  
 العظيمة للمبتكرات الفنية التى يبتدعها بين أونة وأخرى مفكرو البرجوازية  
 المعاصرون له» (١) .

فهم يؤمنون بالتصاق المادى بالمعنوى فى وحدة متكاملة ، فالانتاج  
 والتقدم الاقتصادى هى البناء «التحتى» للبناء العلوى بين الفن والمثل التى  
 يعتنقها الجمع .

فالاسباب المادية هى أساس جميع التطورات ، تطور المجتمع البشرى  
 يقوم أساسا على شريطة تطور القوى المادية المنتجة ، وان ما بين الناس  
 من علاقات خلال انتاج الاشياء المادية الضرورية التى تسد حاجة الانسان

(١) ج. فت. بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية — ترجمة حامد

أحمد حمدان ص ٨٠ .



انما ترتبط بتطور هذه القوى المتغيرة ، وفي ظل هذه العلاقات نرى بكل تأكيد التفسير الصحيح لكل ظاهرات الحياة الاجتماعية كالاخلاق والافكار والقوانين وغيرها .

فالماركسية تؤمن بأولية المادة وان الوجود هو الذى يقرر الشعور ، ومن هذا المعتقد فان الاساس الابداعى لعمل الفنان يتلخص فى ان كل عمله انعكاس للعالم الذى يعيش فيه ، وهو نتيجة لاحتكاكه به .  
واذا كان ماركس قد اعتقد بأن الاسلوب المادى هو الذى يحدد بلا جدال ، الاسلوب الفكرى فانه يجب على الالباء السير فى هذا الطريق ، وان كان القارئ بين الشيئين غير مباشر ، وعلى ذلك فهو لا يؤمن انه بمجرد تحول المجتمع من اقطاعى الى رأسمالى أو اشتراكى سوف يخل مباشرة مكانه فى المجتمع فكر وأدب من القبيل نفسه .

ويؤكد هذه النقطة البيان الشيوعى نفسه حين يرد على التهم الموجهة الى الشيوعية : «أما التهم الأخرى الموجهة الى الشيوعية من جهات نظر دينية وفلسفية وبوجه عام من وجهات نظر فكرية فهي لا تستحق بحثا مستفيضا ، اذ هل يحتاج المرء الى تعمق كبير ليدرك ان نظرات الناس ومفهوماتهم وتصوراتهم الفكرية أو باختصار أن ادراكهم يتغير مع كل تغيير يطرأ على ظروف حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية وشروط معيشتهم الاجتماعية ، والا يبزهن تاريخ الأفكار على أن الإنتاج الفكرى يتبدل ويتغير مع تبدل الانتاج المادى وتحوره ؟ فالافكار والآراء السائدة فى عهد من العهود لم تكن سوى أفكار الطبقة السائدة وآرائها» (١) .

ويؤكد هذه الفكرة «جون فريفل» حين يرى أن «الطبقات الحاكمة تعد الادب والفن حكرا لها ، ولكن التناقض والصراع اللذين يتحكمان فى بناء المجتمع الأدنى ويقلبان أوضاعه ينعكسان حتى فى بنائه الأعلى .  
فالادب والفن لا يمثلان إفاقا اثيرة بعيدة عن التأثير بالإضطرابات الأرضية بل هناك المعركة حيث تواجه الأفكار المتبارزة بعضها بعضا ، وحيث تقع المبارزة التى لا رحمة فيها بين القديم والجديد ، فتسقط حتى

(١) البيان الشيوعى — دار التقدم موسكو ١٩٦٨ ص ٦٤ .

الافكار الصامدة للظعان وتموت ، وحيث يؤدي انتصار المعتقدات المعنوية أو اندحارها الى تغيرات عميقة تتناول حياة الناس المادية .  
ان تاريخ الآداب والفنون يظل غير مفهوم للذي يفصله عن الصراع المادى ، فهو لا يصور ذلك الصراع فحسب ولكنه يؤلف عاملا من عوامله ذلك لان الافكار التى تثبت فى الصدور لا تلبث ان تتجسم فى الوقائع والاحداث (١) .

ويؤكد هذا الربط بين الفن والفكرة الجدلية قول ايفان انسيموف :  
«ان المجتمع الاشتراكى مرتبط فى الحقيقة ارتباطا عميقا بالثورة التكنيكية فى هذا القرن وبالتقدم الهائل للعلم الحديث بكل مكتشفاته ، ولكن ذلك كله لا يجعل الانسان الاشتراكى يفقد الامل . ان وجهة النظر الاشتراكية فى مسائل الاسلوب الفنى وفردية الكاتب تشتمل على جميع مكوناتها فى ارتباط مع الواقع المعاصر ، انها مليئة بالايمان فى قوة الانسان المطلقة ، وقائمة على حقيقة ان الثورة الاشتراكية قد فتحت آفاقا غير محدودة امام الفنانين المبدعين فى عصرنا الحاضر وفى عصور المستقبل» (٢)

والفكر الماركسى يرى أن الفن وان كان بناء فوقيا superstructure الا انه مرتبط بالقاعدة والاصل بل يرون توضيحا لذلك انه ينمو مرتبطا بالاساس .الاقتصادى كما أنه مرتبط بالبنية الفوقية الاخرى التى تكون الايدولوجية السياسية فهم يؤمنون بأهمية العامل السياسى والعامل الطبقي واثريهما فى انتاج الفن .

وعلى ذلك فهم يرون ان الفن انما هو نشر فكر ايدولوجى خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة ، وفى الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جماعية اجتماعية ويعبر عنها ، فانه لا يمكن أن يوجد فى المجتمع الانسانى استقلال الفرد المطلق عن المجتمع ، فمثل هذا الاستقلال ليس الا من وحي الخيال .  
وعلى هذا فهم يرون أن الواقعية الاشتراكية أى هذا البناء العلوى تقوم على الانتاج الاشتراكى ، وواجب عليها ان تشارك فى تقوية دعائم هذا.

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤ .

(٢) ايفان انسيموف — ترجمة كمال عطية مجلة الآداب أغسطس .

١٩٦٥ ص ٤٧ .

الانتاج ، وليس هناك انفصال بين البنائين «العلوي» و«القاعدي» وانما  
معناه ان الفن لايفصل عن القضايا القائمة بين الناس ، والفن على ذلك عليه  
ان يستوعب هذه القضايا ، ويعطيها تشخصا ونموذجا عن طريق التعبير  
عنها ، وتمثلها فنيا .

ويقول انجلز : «أعتقد ان الاتجاه يجب أن يبرز من الموقف ومن العمل  
نفسيهما دون أن يصاغ صياغة صريحة وليس على الشاعر أن يقدم الحل  
التاريخي جاهزا لمستقبل الصراع الاجتماعي الذي يصفه» (١) .  
أي أن انجلز لا يؤمن بالفن الصحيح الا في خدمة الهدف السياسي والا  
يجعل الفنان في الوقت نفسه من ذاته النبي المنتظر الذي يقدم من جسبته  
الحلول الجاهزة للمشكلات ، بل لابد أن يلتقي بكل ثقله في عمله الفني الذي  
ينير الجوانب المختلفة باثارة شحنات من الانفعال والانتباه تؤدي أثرها في  
نهاية الامر الى التغيير المنتظر .

ويحذر جون فريفييل من عكس هذا الاتجاه قائلا «وهناك اتجاه ذو  
طابع آخر ، فهو بدلا من أن يبرز من العمل الفني ذاته فان المؤلف هو الذي  
يعبر عنه وبدلا من أن يحتجب وراء الحياة تراد يصدر عن نظرية متخيلة  
سلفا ، وبدلا من أن يبدى الخافى يبذل جهده للبرهنة عليه ، هذا الاتجاه  
يحيل الواقع دون مرآة الى فكرة مثالية ويشوّهه ، ولا تصبح الاعمال الفنية  
مرآة تعكسه ، ولكنها تصبح تعليلا له ، لقد حارب فلاسفة الواقعية هذا  
الاتجاه لانه يقضي على الحقيقة وعلى الميزات الفنية للعمل الادبي ،  
وينعى انجلز على حركة «المانيا الفتية» انها بنت مجدها الادبي على اتجاه  
سياسي» (٢) .

فالواقعية الاشتراكية التي تمثل الفن الحقيقي على حسب المعتقد  
الماركسي يجب أن تستمد مقومات وجودها من تموجات الحياة اليومية  
المعيشية ، ثم تقوم بصقل هذه الحياة اليومية الكادحة وصبغها بالصيغة  
الفنية .

---

(١) مجلة الآداب أغسطس سنة ١٩٦٥ من مقال «خول الواقعية» بقلم  
عدنان صادق .

(٢) الادب والفن في ضوء الواقعية ص ١٤٥ .



وعلى ذلك فبأنرغم من «فوقيتها» فهي ممتدة عبر الحياة «التحنية» وعن العوض في حياة الإنتاج .

ويرى الماركسيون أن الأثر الفني تتوقف أصالته ونبله على مدى إسهامه وتعرقه في الحياة الطبيعية ، وكذلك الحياة الاجتماعية ، ويرون أن هذا هو أساس الحركة الواقعية في الفن .

ويرى الواقعيون الاشتراكيون أن ذلك ينجم الفن من مثل ما يعانيه الفن في المجتمع الرأسمالي — على حسب معتقدتهم — من الضياع والانفصال عن الجماهير وعدم الالتحام بالشعب ، ويرون أن الرأسمالية تقيد الفن وتجعل منه فناً مفجوعاً شائهاً مزعجاً .

وعندما يرد عليهم بوجود روائع من الفن عند كثير من الفنانين الغربيين مثل شكسبير وبيرون وجوته وغيرهم مثلاً ، يردون بأنه إذا «ثبتت الروائع الفنية في تلك البرهة الفقيرة» ، فهي أشبه بالزهرات التي تثبت في كالمعجزات من شقوق الحجر المرصوف في ثناء المصنع (١) .

وعلى ذلك فالفكرة السامة هي أن المجتمع الاشتراكي حين يكفل المساواة بين أفراد المجتمع لا تكون هناك مسافة تخلف بين التاريخ والمجتمع ، وتزداد أوقات الفراغ ، حين تقل ساعات العمل الذهني وتقيم بينهما علاقة وثيقة فإذا بنا أمام تكتيك فني منلاحم عن اشتراك الجماهير عن وعي وعن ادراك للثقافة والفن مما يضمن انطلاقها إلى آفاق بعيدة . ان أهمية المنفعة في الفن في جعله أكثر ثراء وخصوبة على أن يكون المقصود بالمنفعة معناها الأشمل الأعم وهو تحويل ذلك العنصر وتطويره تبعاً لوجهة النظر البروليتارية .

فأي تغيير يطرأ على أساسيات أي نظام اجتماعي يستتبع ذلك التغيير تغييراً مماثلاً في المثل والقيم الفكرية .

وان كنا نلاحظ كما سبق أن الماركسيين لا يريدون محو أي إيجابية للبنيان الفوقي ، ويقولون أنه ليس مجرد انعكاس للتطور الانتاجي والاقتصادي . بل يرون أنه يؤثر أيضاً على الحياة الاجتماعية من ناحية تدعيم أساسها .

---

(٢) الادب والفن في ضوء الواقعية ص ٧٣ .

وعلى ذلك فالواقعية الاشتراكية بجانب اهتمامها بأهمية البناء التحتي وجعله المحور الاساسي للبناء العلوي ، فان دعائها يرون — ولعل ذلك بدافع من الرغبة في المرونة — أن الانتاج المدي وتقدمه لا يعنى في الوقت نفسه ضرورة تقدم الفنون .

فهناك ايمان بالمبدأ العام وهو ان تطور الفن تابع لتطور المجتمع ثم يختلفون في التفاصيل وهي ان هذا التطور لا يسير على نسق متساوق ، ويعلمون لذلك بأنه لابد من وجود اسباب حقيقية وراء ذلك لها أصل اقتصادي أو اجتماعي ولكن ابعاده ومعالمه ضاربة الى ابعاد تاريخية عميقة ليست على قدر متساوق .

والمفهوم الواقعي الاشتراكي يؤمن بأن المحتوى الفكري الاشتراكي هو الذي يمنح الفن الحياة ، وبمدي تشرب هذا الاثر الفني للأفكار الشيوعية ولافكار الحزب يكون درجة تقربة من النجاح .

وعلى ذلك فالفن يكون ملتزما من الوجبة الشيوعية اذا عرف مساره الحقيقي اذا تدخل في المجتمع كقوة ثورية تعمل على منحه العطاء الثوري ، وحتى اذا أصبحت الشيوعية تضم العالم اجمع فإن طبيعة الفن الثورية ستظل بارزة وان كان المحتوى سوف يتغير بالطبع .

ولكن في وقتنا الحالي ما دام العالم منقسما الى معسكرين ، فالفن

يعبر عن روج هذا العصر .

فليست الواقعية الاشتراكية مجرد تقديم صورة نقدية للماضي ولكنها اساسا تؤكد انتصارات الحاضر وتعمل على تثبيتها .

وهم يرون ان هذه الواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية النقدية لما تحويه — على حسب المعتقد الماركسي — من اتجاه ايجابي في معالجة مشكلات المجتمع وقد سميت في احدى فتراتها لذلك باسم الواقعية الثورية تم صارت الواقعية الاشتراكية لما تعتمد عليه من اتكاء فلسفي يتصل بالفكر الماركسي كما اوضح .

ولذلك فهم يعيبون على الواقعية النقدية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر انها تكتفى بالحديث العاطفي على آلام الانسان وأحزانه وهمومه فقط ، وهم يرون أن نظريتهم تعمل على اضاءة الحياة عن طريق القضاء على المشكلات الاجتماعية بواسطة الواقعية الاشتراكية . .

من المعروف انه بعد انتصاف القرن التاسع عشر بقليل برزت الواقعية النقدية تركز على مجموعة من المبادئ خلاصتها نقد الواقع بحياد تام والبعد عن خيالات المذهب الرومانسى وتجنيداته ، وقد اتخذت لذلك من الواقع ميدان عملها مع التحديد الميقن للأشياء ، والبعد عن التهويمات ، وقد اهتمت بالمشكلات الاجتماعية .

فالواقعية النقدية التى برزت عند الادباء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وعلى رأسهم بلزاك Balzac ترى أن مهمة الفن هى استكشاف واقع الإنسان الذى كان فى نظرهم واقعا اليما مشوها ويائسا . واعتنق هذا المذهب بعد بلزاك موباسان Maupassant وفلوبير Flaubert ثم اميل زولا Emile Zola الذى وصل بهذه النظرية التشاؤمية الى مداها .

ومن الواضح أن تصوير جوانب البؤس أو الشر فى المجتمع انما لا يقصد به الاغراء بهما أو الدفع اليهما بل لاستكشاف الواقع الحى لمكان الإنسان فى هذا الكون .

ومما هو جدير بالنظر أن بلزاك قد تعرض لمجتمعة بالتحليل والفحص فى اعماقه واستكشف الوحوش التى تستكن فى اعماق النفس والتى تجد مرئعا لها فى المجتمع الرأسمالى المجتمع الحثوث الانائى الذى لا يشعر بخزى ولا عار .

وقد تنبأ بلزاك فى قصته «الفلاحون» بأنهم سيحلون محل البرجوازيين كما حل هؤلاء محل نبلاء الاقطاع . «كان قلب بلزاك وعقله واحساسه فى ثورة على نظام عصره ، وفى قصة «الاحلام الضائعة» يصيح المدعو «فوتران» الذهب الذهب ، نعم الذهب هو دين دساتيركم ، بل انه أوضح منهجة فى مقدمة الكوميديا الانسانية La Comedie Humaine حيث يقول ، ليست شخصوس القصة هى التى تتضخ وحدها فى بحث اختيار النماذج الموفقة ولكن أحداثها تحتاج الى ذلك أيضا ، فهناك مواقف ومظاهر نمونجية معينة تتكشف لنا فى مختلف نواحي الحياة» (١) .

---

(١) جون قريفيل — ترجمة محمد مفيد الشبوبيانى — الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٤ .



وبالرغم من ان بلزاك كان حريصا على فكرة الملكية والايمان بهه فانه قد تخطى بشفافيته اسوار عصر الاقطاع الذى احاط به من كل جانب . وقد اشترك مع بلزاك فى نقد المجتمع وفى تصوير شقاء الطبقة العاملة . أميل زولا وفكتور هوجو فى قصته «البؤساء» وزولا فى «طبيعية» حيث يعرض الانسان عريان بلا تزويق يشرح النفس الانسانية فى صدق واصالة .

وان كان مما يعيب زولا انه كان يدعو لدراسة طبائع الناس كما تدرس الفلزات ، ويرى انه ليس من غرضه الدفاع عن سياسة او عقيدة . انما هو مجرد ملاحظ على ان يترك مهمة استخلاص النتائج من ملاحظاته الى غيره ، فالعمل الفنى عنده مجرد تصوير للمجتمع وتحليل للنفس البشرية وما بها من اهواء ورغبات .

الواقعية النقدية فى بعض مواقفها تقف فقط على الجانب المظلم من الحياة الانسانية ولا تتخطاه وان كنا نستطيع القول بأنها من ناحية استكشافها عيوب المجتمع ومثاليته وشروره قد أدت نوعا من المشاركة الفنية الجادة ، ولكنها قد وقفت عند هذا الحد بدون ان تحاول مد الانسان بحبال الامل او بمراكب الانقاذ .

وتعيب الواقعية الاشتراكية «المذهب الطبيعى» بحجة انه اذا كان الاثر الفنى خاليا من التعميم الواقعى فسيكون عاجزا عن قيادة الانسان وحل مشكلاته ومع ذلك فهم يحكمون على المذهب الطبيعى بأنه نتاج خالص للوجدان البرجوازى لان الفن الواقعى هو القادر فقط على تبديل الوجدان تبديلا ثوريا .

يقول شيفين : «ان الفن كأبداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما يجب ان تكون حسب افكارنا أو على العكس فى ادانة ما يناقض هذه الافكار ادانتها دون رحمة أو هوادة . ان القوة المعطية للحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى اساس ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما على اساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب التسوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى الذى يقوده فى

عملية التاريخي المبدع عبقرية لينين وعبقرية ستالين نحو بناء الشيوعية» (١) وكذلك يتوجه النقد الى المذهب الطبيعي بأنه كان من الممكن له ان يفوز بالنجاح لو قام بالربط بين جشع الاغنياء وفقير الفقراء ، وبين ان هؤلاء سبب شقاء هؤلاء ، بل انهم جعلوا شقاء هؤلاء ناتجا عن عيوب متوارثة .

ومن هذه التوطئة نتخذ الواقعية لنفسها مدخلا تدعى منه انها اكملت ذلك النقص وقضت على السلبية والعدمية ، وانها هي التي غيرت هذه النظرة التشاؤمية ، ورامت تنقب في صحراء الانسان على منابع الخير والامل ، وجعلت النزعة التفاؤلية هي الارض الصلبة التي يقيم عليها المجتمع الشيوعي دعائم كبنانه فنحولت الواقعية من نظرة تشاؤمية الى نظرة تفاؤلية .

فجوهر الواقعية الاشتراكية هو التضاد المطلق بينها وبين الواقعية النقدية لان هذه تكتفى بمجرد النقد بدون التدخل او محاولة التدخل في ذلك الواقع بل تكتفى بمجرد القاء نظرة تأملية او فوتوغرافية ولا تزيد ، ولا تهتم بالمعاونة في اصلاح ذلك الواقع كما يرى الماركسيون .

كما انهم يدينون الوجودية بان هذه تهتم بافرد في مواجهة الكون والواقعية الاشتراكية تضع في حساباتها موقف المجتمع ازاء هذا الكون . ومع كل هذا الجدل نستطيع القول بان الخطوط المذهبية للواقعية الاشتراكية التي اتضحت بصماتها مع بداية القرن العشرين قد اخذت من الرومانسية واخذت كذلك من الواقعية النقدية ، فان اهتمامها قد انعكس على التاريخ وعلى الاداب الشعبية وعلى الخيال الذي حورت في مفهومه بما يتساوى وفلسفتها فيما يقوله لينين : «المعرفة ليست انعكاسا في مرآة بل هي «فعل» معتد فعل من عناصره اماكن التحليق بالخيال خارج الحياة بل اماكن تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة لان في التعميم الاكثر بدائية بعضنا من الخيال في أكثر العلوم حداثة» (٢)

(١) ج يند وشفين — علاقة الفن بالواقع — منشورات الفكر الجديد — بيروت ترجمة د ، فؤاد ايوب ص ٣٢

(٢) ماركسية القرن العشرين — روجية جارودي — ترجمة نزية الحكيم — دار الاداب ص ١٦٢

ومما يؤكد ان الناحية النظرية والنطبيقية في الفكر الماركسي كانت أساسا ملزما للادباء ماجاء في دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعي للاتحاد السوفيتي بمناسبة العيد المئوي للينين وفي ذلك جاء «قد ثبت ان البرنامج اللينى للثورة الثقافية مساعمة في النظرية اللينية» وفي «التطبيق السورى» وقد اعتبر الحزب دائما ان النشاط الروحى فى المجتمع الاشتراكى جزء لا يتجزأ من قضية الحزب كله وللطبقة العاملة بأسرها والمبادئ اللينية الخاصة بالمشايعة فى الادب والفن وشعبيتهما كانت أساسا لحشد أفضل قوى المثقفين الفنين حول الخط الايدلوجى السياسى للسلطة السوفيتية فى موقف لينين من النشاط الروحى يمزج الاهتمام بالموهبة والسعى الابداعى مع مبدئية المواقف الايدولوجية السياسية مع وضوح الضروريات الاخلاقية الجمالية» (١)

ولم يكن ذلك البيان جديدا على الفكر السوفيتى ففى ١٩٢٤ قرر المكتب السياسى للحزب الشيوعى قرارا جاءت به هذه العبارة «المجتمع الطبقي لا يوجد فيه فن حيادى ولا يمكن ان يوجد»

ويصر الماركسيون على اعتبار الفن فى المجتمع البرجوازى نمطا تافها من الدعاية الرخيصة للرأسمالية وهم يتناسون أدب ديكنز مثالا وملاحظاته على الاحوال الاجتماعية وينسون الحديث عن «بنات الهوى» والعطف عليهن فى ادب اسكندر ديماس كما فى روايته «غادة الكاميليا» . فى قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى تجيء هذه العبارة «تعتمد الواقعية الاشتراكية على التقاليد الواقعية وتجعل أساس الابتكار الفنى هو ادراك الفنان للحقيقة الموضوعية لا لخيالاته الذاتية الشخصية ، اما الشئ الذى يقرر درجة الانتاج الفنى والادب الواقعى ، فهو ما فى الصور الفنية من قوة وقدرة على تدعيم الحياة الاشتراكية .

وهذا القرار اتخذ حين تولى ستالين أمور الحكم فى روسيا . بل اننا نجد فى اثناء ثورة ١٩٠٥ نجد لينين يطلب صراحة من الكتاب

---

(١). المجلة السوفيتية عدد يناير ١٩٧٠ من مقال عنوانه «دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى للاتحاد السوفيتى» .



اتخاذ موقف منحاز ، وان يخدموا الفكر الماركسى بالاهتمام بالطبقات الفقيرة فهو لم يكتف بمثل ما طالب به لجز عام ١٨٨٤ بمجرد المطالبة بزراعة تناؤل البرجوازيين ، بل يقول : «المهم كذلك ليس ما يعطيه الفن لبضع مئات من الناس ، وحتى لبضعة الاف من مجمل السكان الذين يعدون بالملايين ، فان الفن يخص الشعب ويجب ان يمد اعمق جذوره الى اعماق اعمق الجماهير الكادحة الفقيرة يجب ان يكون مفهوما لهذه الجماهير ومحبويا منها ، يجب ان يوحد احساس هذه الجماهير وفكرها وادارنها وان يرغمها يجب ان يوقظ فيها الفنانين ويطورهم» (١)

ونجد بيان المستقلين سنة ١٩١٢ يندفع موقعوه يقولون فيه : «لنحن وحدنا نمثل وجه عصرنا . . من سفينة العصر اقتذفوا بوشكين ودوستويفسكى وتولستوى في عرض البحر» .

وفي عام ١٩٤٥ اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفينى قرارا خطيرا مؤاده الدعوة الى التشديد فى معاملة الذين لا يلتزمون بالواقعية الاشتراكية وراوا فى هذا القرار ان كل عمل حتى لا يساعد على انتصار الثورة الشيوعية انما هو عمل ضد الاخلاق ويتنافى معها ، وان ذلك يعتبر عملا اجراميا .

وهم يرون ان الواقعية الاشتراكية هى الوجه الشجاع النبيل للفن لانه يخدم مصالح الامة . والفن من الناحية المقابلة من المعسكر المضاد من ذو وجه جبان ، من برجوازى يخلق تحت قناع الفن الخالص لانه يخدم تقوى الشر والضلال .

وحين ننظر الى البيان الشيوعى نراه يتهم البرجوازية بانها سخرت الادب — والفن فى خدمتها مع تذكرنا فى الوقت نفسه انهم يريدون ان يكون الادب والفن فى خدمة الشيوعية .

ويدعو لينين الى فن جديد من نتاج المجتمع البروليتارى فيقول : «يجب ان ينمو الفن الجديد فعلا ، الفن الشيوعى العظيم الذى يخلق شكلا

---

(١). لينين فى الثقافة والثورة الثقافية - دار التقدم — موسكو  
١٩٦٨ ص ٢٢٨

مناسبا لضمونه ، وفى هذا السبيل سيترتب على «مثقفيينا» حل قضايا نبيلة على جانب هائل من الاهمية» (١)

فالفن فى يد الواقعية الاشتراكية طريق نورى لتفسير النفس الانسانية لانه يصهر الوجدان «فلا انتقاء نفسه الذى يقوم به الفنان لبعث احداث الحياة وتفسيرها امر على قدر كبير من الاهمية لانه يزرع فى فكر الانسان نظرة معينة عن العالم وهذه «النظرة على العالم» تقرر فى آخر تحليل فعالية الانسان» (٢)

وكما كان الفن واقعيا كان عظيما ، ولا يلزم من ذلك ان يعتمد الفنان على وقفات بطولية مصطنعة ، بل على الفنانين فقط ان يبرزوا العناصر الحيوية وافضل صفات الشعب السوفيتى .

بل ان لينين فى مقاله «عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى يؤكد صراحة ضرورة تمييز الفن فى النضال ضد نظرية الفن للفن .

ويقول انه فى وجه العصابات البرجوازية ، فى وجه الصحافة البرجوازية ذات الملكية الخاصة والمتاجر بها ، فى وجه الاحراف والفردية الادبية للبرجوازيين ، فى وجه «الفوضى الارستقراطية» والجشع الارستقراطى ينبغى للبروليتاريا . . . الاشتراكية ان تشن مبدأ الادب الحزبى وان تطوره وتضعه موضع التنفيذ بصورة تامة كاملة ما امكن . ينبغى للنشاط الادبى ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة (٣) . ويحاول بليخانوف «منطقة» فكرة سيطرة الدولة على الادب بحجة مؤداها «ان الجميع يفعلون ذلك ، ان صح هذا المفهوم من قوله : «ان كل سلطة سياسية تفضل دائما الفن النفعى ان اهتمت بالادب وهذا معقول لان مصلحتها تقضى بان تسخر كل المذاهب الفكرية لخدمة القضية التى تخدمها هى نفسها ، وبما ان السلطة السياسية التى تكون فى بعض الاحيان ثورية ، وتكون فى اغلب الاحيان محافظة ان لم تقل رجعية . فمن الواضح ان من الخطأ الظن بان وجهة النظر النفعية فيما يختص بالفن ، هى وقف

(١) البيان الشيوعى — دار التقدم — موسكو — ١٩٦٨

(٢) ج يند شفين «علاقة الفن بالواقع» ص ٢٨

(٣) لينين — المؤلفات الكاملة — الطبعة الروسية الثالثة — المجلد

الثامن ص. ٢٨٧ وانظر ج يندروشييفن «علاقة الفن بالواقع» ص ٢٣٠ .

على الثوريين بشكل حصري أو على من يحملون الأفكار التقدمية من  
الناس بشكل عام» (١)

بل ان ج نيد وشيفين يرى ان «مبدأ الروح الحزبية والفن يشكّل  
اساس نظرية تطور الفن في شروط الحركة الاشتراكية الثورية ، وانه  
يلقى نورا على الواقع التالي الا وهو ان الايدولوجية تتخذ في شروط  
النضال الطبقي شكل التحيز» (٢)

ويقول أيضا : «ان الفن مثله مثل كل ايدولوجية سلاح للنضال  
الاجتماعي سلاح للنضال الطبقي : وهكذا فإنه على الدوام تعبير مباشر أو  
غير مباشر واع أو غير واع للمصالح العملية الخاصة بجماعات اجتماعية  
معينة . الفن يعبر على الدوام في صورة عن افكار ومطامع وراء  
واحاسيس هذه الطبقة أو تلك هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك» (٣)

يقول ستالين في كتابه «حول الماركسية في علم اللغة» متحدثا عن  
هذه العلاقة «ان البناء العلوي نتاج القاعدة ، ولكن هذا لا يفي انه لا يفعل  
سوى — عكس القاعدة — فهو اذ يصبح كائنا يصير قوة فعالة هائلة يساعد  
قاعده بفاعلية على اتخاذ شكل معين ويوطدها ، وفعل كل ما في وسعه كي  
يساعد النظام الجديد على الاكتمال ، ويقضي على القاعدة العتيقة في  
الطبقات القديمة» (٤)

ويؤمن الفكر الماركسي بما يسمى بنظرية الانعكاس المترتبة على  
القاعدة السابقة فهم يرون ان الفكر يخلق العالم ولا يعكسه فقط ، وحين  
يعكس الفكر الواقع نلاحظ انه يتيح لذاته القدرة على التدخل المباشر في  
الواقع ، وعلى ذلك فان فعل الانسان وقدرته الفعالية ، انما هي قدرة  
غائبة ، فقبل البدء في عمل ما ، لابد وان يكون قد خطط منهجيته الخاصة به .  
وفي نهاية الامر يعتقد الماركسيون ان فردية الفنان — بالرغم من هذا

---

(١) بليخانوف «الفن والحياة الاجتماعية» — ترجمة احسان

حصيني — دار ابن الوليد ص ٧٤

(٢) ج نيد وشيفين — علاقة الفن بالواقع ص ٢٣

(٣) السابق نفس الصفحة . (٤) حول الماركسية في علم اللغة .



الالتزام الجبرى — مكفولة وبالرغم مما يقوله نقادهم من أن الفنان يذيق ذاتيته فى بوتقه وأقعده الذى يقبع على تصويره ، ولكنهم يضيفون الى ذلك ان الفنان ماهو الا جزء من عملية البناء الشيوعى ، وهو لذلك عليه ان يعكس بأمانة وصدق فى فنه حياة الشعب وسيؤدى به هذا البحث الدءوب الى السير قدما نحو الطريق الاصيل للواقعية الاشتراكية التى لا يستطيع الفنان ان يبتعد عنها ، او ينتج فى غير ظلها لانها حياة بلاده وشعبه .

### مفهوم الالتزام فى الفلسفة الوجودية :

وانذا كنا قد عرضنا لمعنى الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين فأننا بصدد دراسة الاسباب الفلسفية للالتزام فى الفكر الوجودى وهو قد ارتبط بفلسفتهم تجاه مفهوم الوجود والكون .

ولذلك فان عرض هذه الفلسفة يستتبع شرح وجهة نظرها فى معنى الالتزام كما تراه .

يرتبط التزام الفنان فى مفهوم الوجوديين من فلسفتهم الوجودية ولذلك نعرض لها من حيث صلتها بالالتزام ، وهى تشتق أصلا من الوجود « Existence » ، أى الكينونة المحسوسة التى تسبق الماهية « Essence » . ومقصودها كما كان عند هيجل Hegel ماقد كان ، وفى مفهومهم انه لما كان اعتبار نمطية مسبقة للطبيعة الانسانية غير صحيح وغير موجود فكل موجود يستطيع وضع ماهيته فى اثناء حياته .

فالوجودية تعتبر وجود الانسان هو الجوهر الحقيقى المطلق وهذه بلاشك من اثر ديكارت ( Descarte ) أيضا حين عارض بالشك فكرة الماهية فى (الكوجيتو) انا أفكر اذا انا موجود . Je pense donc Je suis .

فأساس الفلسفة الوجودية يكمن فى ان الوجود سابق للماهية L'existence et avant l'essence . فهى تصدر عن ذاتية الفرد مخالفة بذلك المادية الجدلية التى تنظر الى الناس كأنهم اشياء ، على انهم مجموعة انعكاسات جبرية لا تتفرد بأى شئ عن مجموعة أى صفات أو ظواهر أخرى . يقول بيير هنرى سيمون : « أن كلمة وجودية التى يجب ان نطلقها من

حيث معناها الاصلى على كل تفكير منهجى ينطلق من تحليل الوجود بحسب ما يتصوره الوجدان تحولت فجأة خلال عام ١٩٤٠ وما بعدها الى الدلالة

على اعنف حركة ادبية تميز بها العصر ، وهى الحركة التى تنزع الى تصور الوجود والى الاحساس به كعبث فاجع» (١)

ونستطيع القول كذلك بأن فكرة كيركجورد Kier Kegaard ( ١٨١٣ — ١٨٥٥ ) الفيلسوف الدانمركى الذى طالب باندماج الشخصية الانسانية فى الجماعة بحجة ان الفرد ليست له مقومات ذاتيه الا وسط الجماعة ، ثم جابريل مارسيل Gabrile Marcel الفيلسوف الفرنسى الذى طالب كذلك بتعميق الصلات بين الذات وبين سواها من الذوات الاخرى كانت هذه المقدمات الفلسفية ممهدة لسارتر الذى جعل البحث الفلسفى ينادى بفكرة «السقوط» سقوط الانسان فى العالم وانه قد القى فيه ، وكما سقط فيه سقطت عليه كذلك افكاره ، وعليه ان يحقق وجوده ويتعرف عن طريق الاحتكاك بما حوله وبالعالم الخارجى فيصنع صفاته .

وعلى ذلك فلا يوجد شئ خارج التفكير ولا شئ سابق عليه وسارتر يعطى للادراك حرية تامة مع اعطاء الاهمية والثقل للواقع (٢) .

وقد وصل سارتر الى الاعتقاد بنفى الالوهية وان الوجود يجب ان يخلو من اعتباره وجود الله L'existence de l'Homme exclut l'existence de Dieu

واصرار سارتر على ان الوجود يسبق الماهية يرجع الى رغبته فى تحرير الذات مما تراكم عليها من قيود المجتمع الذى يستبد بها ويقيدها ، والانسان يعى حريته حين ينزع نفسه من عادات وتقاليد المجتمع وهو فى هذه اللحظة يحدد موقفه الحاضر ، ويتخذ بأختياره طريق المستقبل بالالتزام حر فهو حيسال «موقف» Situation يشعر ازاءه بالقلق الذى يدفعه الى الالتزام «وهذا الالتزام طوعى لا قسر فيه» .

وعند ما يكتشف الانسان الملتزم ذاتيته أى يكشف وجوده الفردى يكون فى الوقت نفسه مكتسباً معه وجود الاخرين بمعنى اننا ندرك انفسنا فى مواجهة غيرنا ، وفى هذه الفكرة يرد الوجوديون على دعوى الماديين فى

---

(١) تاريخ الادب الفرنسى فى القرن العشرين — ترجمة نبيه صقر طبع

لبنان «عويدان» ص ٣٦٤

La Garde et Michard. Paris p. 593.

(٢)

زعمهم ان الوجودية تعمل على قطع كل صلة للأفراد بعضهم ببعض وعلى ذلك خاللتزام فى اصله فردى ولكنه يتحول تلقائيا ليصطبغ بلون جماعى .  
ونجد توضيحا لهذه الفكرة فى مسرحية سارتر «جلسة سرية Huis clos» فهى تقدم احدى دعائم فلسفة سارتر وهى ان الانسان هو «الموجود لذاته» .

وفى الوقت نفسه «الموجود للغير» Le pour autrui  
اى ان الموجود لذاته لا يقوم وجوده الا بالغير ومع الغير مع ملاحظة ان الوجود كذلك لا يكون الا فرديا فأنا موجود قبل ماهيتى وانا اخلق صفاتى واعمالى .

وانا كذلك مجبر على ان اكون حرا ، فالانسان ليس شيئا آخر سوى حريته (١) Le personne n'est rienد فالحرية تقوم عند سارتر على ان الانسان هو الخالق المستمر لحريته وبالتالي لذاتيته ولعنة الانسان او لعنة وجوده هى الحرية لان هذه الحرية تدفعنى لان اعمل ما أشاء واقوله كذلك على ان اكون متحملا لمسئوليتى فيما اعمل اى ان الحرية ممارسة لانها تتم من خلال الموقف والانسان هو مستقبل الانسان ، والانسان هو المسئول ومقيد بمسئوليته وهنا مشكلة الحرية . . كما ان الصانع له تأثير على المادة كذلك الانسان له تأثيره على الواقع بواسطة العمل ، فالعمل الحقيقى هو ما يتحمل فيه وجوده او موقفه ويتعدى هذا الموقف بالعمل فأعمالنا وافعالنا هى التى تحكم علينا «فالحرية تؤخذ كقيمة ونداء ، كينبوع لكل قيمة ، فحتى العمل الفنى قيمته لكونه نداء» (٢)

وتبدو اثر هذه الفكرة فى مسرحية سارتر الذباب Les Mouehes  
حين يقول اورست لاليكترا : اننى حريا اليكترا انقضت على الحرية انقضت الصاعقة او عند مايقول جوبيتر لاورست : وبعد ؟ أينبغى ان أصفق اعجابا بالشصاة التى فرق الجرب بينها وبين القطيع او للابرص المحجوز فى حجرة ؟ .



اذكر يا اورست : انك كنت واحدة من تطيعى ترعى العشب فى حقلى وبين نعاجى ، وليست حريتك الا جربا يرعى جلدك الا منفى تحيط بك اسواره — فيرد عليه اوريست : صدقت انها المنى ، بل انه يفضل حريته ويختارها لو تعارضت مع ارادة الله حين يقول اوريست، مخلصا ليا جوبيتر «انت الله وانا حر» .

والوجودية تعتمد على مفاهيم ثلاثة الحرية والمسئولية والالتزام ، وحياة الوجودى لا تحكمها ولا تتدخل فيها اية سفة جبرية او قدريّة Fatalisme اى عدم وجود سلطة خارج الذات ، والحرية الناتجة من ذلك تعطى شعورا بالقلق Angoisse تجاه المسئولية التى يتحملها الوجودى وما تتبعه من التزام Engagement فالانسان مضطر لان يكون حرا وقد حكم علينا بالحرية Nous sommes condamnés à être libres مع ملاحظة ان الاعتراف بذاتية الانسان لا يعنى حبسه داخل اطار ذاتيته بل هو ملتزم لنفسه وللآخرين كذلك يجب ملاحظة ان البحث عن الذاتية لا يعنى وجود نزعته برجوازية .

وكذلك فان حرية الاختيار لا تعنى فوضوية فبالرغم من ان هذه الحرية لا تشمل الافعال فقط ، بل تشمل العواطف والاحساس فأنها ليست اختيارا الى فقط لاننى بهذا الاختيار ادعو الآخرين ليتخذوا مثل قرارى الاختيارى .

وهذه الحرية الملزمة ليست التزاما يصنع فيه الفرد كل ما يجب ، لان

سارتر يعود فيطلب ان يسائل الوجودى نفسه ، ماذا لو تصرف الآخرون مثلى ، اى ان هناك مراعاة للآخرين فى حريتهم .

فهناك مسئولية ضخمة تلازم فعل الاختيار لاننى لا آخار — حين التزم لذاتى فقط بل اختار لغيرى من الناس جميعا لاننى قد اعطيت ما اخترته قيمة معينة وامام هذه القيمة التى اخترتها كائناتى اشير الى الجميع كى ينبعوها .

فعندما اختار الخير الصالح لنفسى يكون صالحا لغيرى ، وما دمت ادعو الناس عن طريق اختياري فكائناتى تحملت مسئولية عن الآخرين بسبب القلق والهم اللذين يصاحبان هذه المسئولية .

وعلى ذلك فالالتزام الفرد ليس تجاه نفسه بل تجاه البشر جنيفا ، سارتر يحاول اقامة تقييم جديد للوجود ومنحة قيما جديدة مع هدم كل ماسبق بناءه

على ان البناء الحياتى متصدع تماما ولن تجدى محاولات الترميم .  
وتؤمن الفلسفة الوجودية بأن كل ماورثته الانسانية من مسائل عائلية  
انما هو ميراث لا جدوى منه بل انها مسائل تعوق حياة الفرد وتأخر تقدمه  
فهى هنا تتفق مع الفكرة الماركسية ولكنها تختلف عنها فى الخطوة الثانية  
فالوجودية قد وضعت ثقلها بجانب فردية الانسان بخلاف الماركسية .

وقد اعتبرت ان هذه الفردية هى مكونة المجتمع وهى اساس الفكر  
ومنبع الابداع الفنى ، ولكن الواقعيين الاشتراكيين يلغون دور الفرد ويرون  
ان ذاتيته لم تتأكد لانه كذات مفردة عاطل من اية قوة مجرد من كل قدرة  
لكن تجمعه مع تجمع الذوات الاخرى يعطيه قوة تكيف الحياة وتدفعها  
الى الامام .

ولذلك فهى تجعل الفرد قطرة ذائبة فى بحر المجتمع الذى يكون الصورة  
— المتكاملة لوجوده ،

كذلك تختلف الوجودية عن الواقعية الاشتراكية فى فلسفة الحرية  
الفردية فاذا كانت الوجودية تثق وتعتقد فى حرية الانسان ، فان الواقعية  
الاشتراكية حددت هذه الحرية للطبقات العاملة فقط ، ثم عادت وسحبت  
هذه الحرية عن طريق اشتراطها على هذه الطبقات من الموافقة على رأى  
الاجلبية اى الحزب .

اما الفلسفة الوجودية فتطلب ان يواجه الانسان نفسه حتى يتحقق  
وجوده وهو يلتزم تجاه ذاته وتجاه الآخرين ، وتنبه هذه الفلسفة الى ان  
الالتزام له اتجاهان ، اتجاه سلبي واتجاه ايجابى والاول يتضح فى  
الخضوع للاملاء الذى يفرضه الآخرون على الذات فيحقق ذاته عن طريق  
الذوب فى المجموع وعلى ذلك فهو جبان « L'âcho » وسوف يفقد حرية فى  
النهاية ، ويتحول من موجود لذاته الى موجود فى ذاته .

الوجود فى ذاته L'etre pour soi

الوجود لذاته L'etre en soi

والاتجاه الثانى التزام ايجابى ينتج عن الرضى لاية احكام سابقة  
وعليه فلنواجه الحياة بأنفسنا من غير معاونة خارجية رافضين لكل المثل  
الجاهزة .

وسارتير يرفض الوجودية الفردية المنعزلة ، لانه ما دامت الذات

منغمسة في الموتف وما دام وجود الآخرين يمثل المرأة التي يرى المرء نفسه فيها فلا بد ان يجد الانسان له دورا في اطار المجتمع وما دام هذا العصر هو عصر الثورات فالوجودية تستلزم المشاركة لا الانغلاق والمساهمة لا الانعزال .

وليست الوجودية كما يتهمها اعداؤها فلسفة تشاؤمية لانها كما يرى سارتر تجت انسان على العمل ومشاركة الآخرين وترى هذا العمل أمل الانسان الوحيد وترى في حثها على هذه المشاركة ان خطأ الفعل خير من براءة اللافعل .

فالالتزام يقوم على تحديد علاقة الانسان بالآخرين مع ملاحظة ان هذا التحديد تضمه مجموعة من القيود تقبل من مجال هذا الاختيار فالانسان مثلا لا يختار مولده ولا أسرته ولا بيئته ، ولكن هناك التزاما في موقف يتبعه ادراك واع لكثير من القيم الانسانية والاجتماعية ثم يتجاوز المرء هذا الموتف ليعمل على تغييره الى ما هو افضل .

ولن يثبت هذا الوعي بتلك القيم الا اذا شارك المرء طبقته ومجتمعه فتآزر مع الجهود التي يبذلها نظراؤه . فالوجودية لا تؤمن بالانطواء على الذات واذا عمل المرء على تحقيق ذاتيته منفردا فهي تسميه متمردا والتبرد تصرف غير انساني .

فالللسفة الوجودية تبدأ برفض الفلسفات التجريدية العقلية وترى أن منهجها هو الوجود المحقق داخل الموجودات .

ولقد كانت ظروف مابعد الحرب العالمية الثانية تدعو الى زعزعة كثير من القيم المتوازنة ولم يجد كثير من الفنانين والفلاسفة معنى لكل الضحايا التي راحت من البشر في هذه الحرب وباسم قيم كذلك ، وخلصوا من ذلك الى انه لابد ان تلك القيم قد عجزت عن تقييد ذلك الوحش الذي ابتلع كل القيم والمثل .

فجاءت الفلسفة الوجودية تقول انها ليست دعوة جديدة ، بل انها تؤكد واقعا وصل اليه البشر وانها تلخص دعوتها في الانكار لكل الموروثات الروحية والاخلاقية ، وترى ان الانسان هو الوجود الذي عليه تحمل مسئوليته كما ان عليه ان يجعل سلوكه في اطار مصالحه المتشابهة مع



مصالح الآخرين وترى كذلك ان الفعل هو طريق الانسان لتحديد مسار هذا السلوك .

والادب الوجودى نموذج للقلق الوجودى الذى يملأ جوانب النفس الانسانية بعد ان تنخلص من جميع التركيبات الاجتماعية المتوارثة من عقائد وتقاليد ، وعلى هذه النفس الانسانية ان تسير غور ذاتها لتستمد قوة حتى تستطيع مواجهة العالم .

وقد جعل سارتر من ادبه ادب التزام لموقف ( situation ) وهذا الموقف اخلاقى واجتماعى تجاه اى حدث سواء كان هذا الحدث فرديا او اجتماعيا اى ان القيمة الاخلاقية والاجتماعية فى الادب هى فى الدرجة الاولى ثم تلى القيمة الفنية والجمالية .

وفى الوقت نفسه فان هذا الادب الملتزم يجعل مجاله الواقع ، فمن وجهة نظره ان الوجودية واقع لا قيمة له مع الوجود صراحة فى اصدان حكم على موقف مع اشتراط حرية هذا الحكم وصدوره عن تقدير شخصى ذاتى .

غير ان المتشيعين للفكر الماركسى يعارضون سارتر فى مفهومه الالتزامى ويرون ان هذه الحرية الفردية ضارة ، ويجب ان يكون الالتزام جماعيا اى خاضعا لارادة الجمهور فيقول محمود أمين العالم : « تعد الفلسفة الوجودية نكوصا بحضارتنا الانسانية لان الحضارة الانسانية — كما نعرفها — هى جهودنا الجماعية الواعية التى نتعرف بها على الضرورات ، المادية ونحاول بها السيطرة على هذه الضرورات وان نواجهها لخدمة الانسان ، والوجودية دعوة الى التفكك والتشتت والتحلل فى وحدة جهودنا الحضارية المتآزة ... وعلى هذا فان ما ينسأدى به المذهب الوجودى من دعوة الى الفعل المطلق والحرية المطلقة انما هو فى الحقيقة دعوة الى وأد كل فعل وكبت كل حرية ، فالفعل الانسانى والحرية الانسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلتان مع واقع مآدى حى ولهما قوانينهما التى لا تحد من فاعليتهما ، لان الاطلاق اغفال عن قوانين الفعل وحدود الحرية ودعوة الى التسلط وسلب الآخرين حرياتهم وقدرتهم على الفعل السوى المتكامل» (١) .

---

(١) فى الثقافة المصرية بيروت ص ١٠٠

ولعلنا نلاحظ ان الكاتب قد نسى أو تناسى ان سارتر كما سبق قد حدد الحرية بانها لا تتعدى حرية الآخرين وان ذات الوجودى متصلة بذوات الآخرين .

والادب الوجودى يهتم لذلك بالسلوك الفردى لا للبطولة لأنها لا معنى لها فى هذه الفلسفة وسارتر يطلب من الكاتب أن يتحمل مسئوليته ويرى ان الكتاب البرجوازيين قد أصبحوا مغرون باللامسئولية . ويرى ان المسئولية تلزم الكاتب اتجاهها نحو الاحداث والا انغمس فيها .

Tous Les écrivains d'origine bourgeoise ont connu La tentation de l'irresponsabilité :  
depuis un siècle elle est de tradition dans la carrière de lettres(1)

والالتزام فى رأى سارتر هو اتخاذ رأى الاحداث التى يعيشها الكاتب على شريطه احتفاظه بحريته الفردية فى الوقت نفسه أى ان التزامه تحيطه أخلاقية تمتد حتى تصل الى جميع المسئوليات البشرية عموما .

فالالتزام قائم على فكر واع غائص داخل أوضاع الفرد أو أوضاع المجتمع مع اختلاف نوعية الالتزام ومساره لدى كل فنان وثرى ودريس نسج ان مشكلة الالتزام تتحدد فى مفهومها فى أن الكاتب يجب ان يخضع بارادته الفردية لارادة المجموع الذى يعيش فيه مع ملاحظة ان هذا الاستسلام لارادة المجموع يجب الا يكون كاملا فعليه ان يصدر حكمه الخاص قبل كل عملية استسلام يقوم بها وهى فى الوقت نفسه تهاجم ادب سارتر وكامو لما يحتويه من عناصر اليأس وتراه مجرد هروب الى حالة من البراءة المصطنعة وفى الحقيقة نجد ابطال سارتر يعانون من الصراع بين الوجود والعدم ويعانون من الشعور بالعيب وهم دائما فى خطر ابتداء من روكانتين فى الغثيان الذى يفقد كل ثقة بما حوله الى ماثيو فى دروب الحرية حيث يتباضل للوصول الى نفسه وهو يعرفان سبيلها هو حريته فقط الى أورست فى الذباب حيث تحمل مسئوليته ورفض الشعور بالندم الى جارسان فى الجلسة السرية .

(1) Situation. P.G.

حيث يتقلص ويتلاشى وجوده أمام الآخرين الذين هم الجحيم بالنسبة له الى هوجو في الايدى القذرة حيث يصر على الاعتزاز بحريته وسط صراعه مع غيره .

والاذني الوجودي يسمى كذلك بأدب المواقف بأعتبار ان الكاتب يقوم بتحديد موقفه بالنسبة لمشكلات عصره ، واستكشاف الموقف لا يحقق وجود الكاتب ، بل لابد لكي يتحقق وجوده من الصراع الذي يلتزم فيه بالمسائل التي تعتمل في عصر مثيرة للقلق ، وبناء على وعيه الذاتي يتحتم عليه الاشتراك في مشكلات مجتمعه فهو يصور العالم الذي يحيط به من كل زاوية واضعا في مخيلته العمل على تطوير هذا العالم .

وبناء على هذا الفهم الالتزامي يصبح تصوير الكاتب لهذا العالم الذي نعيش فيه هو رسالته التي لا قيمة فيها لاي جمال شكلي يخلو من مضمون اجتماعي قائم على ركيزة الالتزام .

فسارتر يرى انه حيث توجد مظالم فالكتاب مسئولون عنها وعليهم ان يسموا الشيء باسمه لان هذه حتمية توجد الشيء المسمى وتحيله الى حقيقة او كما يقول يجب ان تسمى الهرهرا ويضرب مثالا لذلك باضطهاد الزوج في امريكا ويرى ان هذه القضية ميتة مالم تحيا على ريشة الكاتب الذين عليهم ان يكتبوا عنها .

كذلك نلاحظ ان التزام سارتر السياسي لا صلة له بالتزام الواقعيين الاشتراكيين لان التزامه التزام بمشروعات ذاتية في السياسة وفي الحياة الاجتماعية اي التزام فردي اما اصحاب الواقعية الاشتراكية فالتزامهم مشروط بكل ما يراه الحزب الشيوعي والارتباط بسياسة محددة ارتباطا تاما اي التزام يأتي من الخارج .

كذلك فهو يخالف اصحاب الواقعية النقدية المكثفة بتصوير شقاء الانسان المعاصر ، يخالفهم سارتر لانه رى ان الحيدة مستحيلة في الفن ، لان الفنان حين يكتشف العالم ويدركه ويرى مافيه من شقاء او مظالم فسوف يدفعه ذلك الى الثورة على تلك المظالم والعمل على تغييرها .

فالادب في الفلسفة الوجودية تعبير عن الجوهر السياسي والجوهر الفلسفي وفي الوقت نفسه نجد التفسير السياسي والتفسير الاجتماعي يؤديان الى الجوهر الوجودي الذي يتجاوب مع الادب ضد المجتمع



البرجوازي وهو يقف مع كل الطبقات العاملة ، ولذلك نجد سارتر ينتقد كتاب القرن التاسع عشر لانهم لم يقفوا بجانب قضية العمال ولذلك فهو يعلن أسفه لموقف بلزاك من اللامبالاة التي أظهرها تجاه عام ١٨٠٨ وهي ايام الثورات التي استقطت الكثير من ملوك أوروبا ، وكذلك يعيب شعور الخوف الذي أظهره فلوبيير بل انه يرى فلوبيير وبلزاك مسئولين عن حوادث الارهاب التي حدثت في اثناء حكومة الكومونة ، «العمال» التي حكمت باريس من ١٨ مارس ١٨٧١ الى ٢٨ مايو من السنة نفسها لانهما لم يكتبتا شيئا لمنع ذلك القمع فهو يعتبر أن الكاتب في موقف من عصره . بل انه يطلب من الكاتب على حد تعبيره ان «يعانق عصره» لانه صنع من أجله وصنع هو كذلك من أجله .

Elle est Faite Pour Lui et il est Fait Pour elle. P. 12.

وفلسفة الفن في الفكر الوجودي ايضا تبدأ برفض المعتقد الماركسي الذي يجعل الفكر مجرد انعكاس للمادة ، ومن ان البنية العليا للمجتمع وليدة البنية الدنيا فيه ويرى الوجوديون ان ذلك تناقض واضح ، فإذا كانت الذات مجرد انعكاس للبيئة الدنيا فكأنها قد الغيت ولا معنى بعد ذلك ان يطلب الى هذه الذات ان تقوم بالغاء وجودها من اجل ان تصير موضوعية فلا يمكن ان يعامل الانسان على انه شيء من الاشياء .

الوجودية انسانية بمعنى أن الانسان خارج ذاته دائما ومتجاوز لها دائما ، والعلاقة بين تجاوز الذات وبين الذاتية هي ما يسميها سارتر بالانسانية أو الهيومانية الوجودية .

فالفكر الوجودي يعمل على تحقيق قيم يتجاوزها محققا دائما مع الوعي بحريته التي سبق الحسنيث عنها والتي تعنى استقلال الفكر أي وجود حرية ايجابية تعمل على تغيير الموقف ، ومعمل هذه الحرية هو الفرد الذي يتمتع بوجود حقيقي على اعتبار ان الوجود الحقيقي خاص بالانسان لان الاشياء لا وجود لها الا بالادراك والانسان هو القادر على القيام بهذه العملية الادراكية فبوعيه الذاتي ومشاركته الآخرين يجعل موقفه الانساني ذا قيمة .

وعلى ذلك فالكاتب بوعيه بذاته يتحقق الوجود الذي يتكشف عن طريق المواقف مع التزامه في الوقت نفسه بمشكلات العصر ، فعمله وعي مقنن

بفترة زمنية يستكشف فيها العالم ويعيد صياغته من جديد .  
 فجوهر العلاقات الانسانية هو الصراع وليس هو التعاون الا اذ  
 خلا المجتمع من الطبقات ، وان امل الانسانية انما هو في هذا المجتمع  
 الخلو من الطبقات وعلى ذلك فالبرجوازية التي تستغل الانسان آخذة في  
 الانهيار والتمزق لانها نموذج للأساة البشر وتأخرهم وان طبقة العمال هم  
 امل الانسانية وامل المستقبل .  
 والكاتب حين يسخر قلمه وفنه ليصنع به اشياء تائهة او مجرد الزينة  
 فهو بذلك العمل كانه يشير اليها ان هناك أزمة في الكتابه .  
 وهذه الازمة ليست في الكتابة فقط بل في المجتمع كذلك بل ربما انها  
 «اشارة ودليل على ان الطبقات الحاكمة قد حولته دون ان يشك اطلاقا نحو  
 نشاط متطرف مزخرف خوفا من تقوية الصفوف الثورية» (١)  
 ولذلك خسارتر يرى ان «الكتب في «موقف» في عصره وان لكل كلمة  
 صداها ودويها ولكل صمت ايضا» (٢)  
 ويقصد .سارتر بالموقف تلك العلاقة النابضة بين الانسان وبين بيئته .  
 وبينه وبين الآخرين في زمان ومكان محدد .  
 فالموقف مكون من لحظة استكشاف الانسان لما حوله ومحاولة تجاوزه  
 ما يواجهه حرته اى المشروع الفردى والموانع او الوسائل التى تساعده  
 يؤلفان ما يسمى الموقف .  
 فالكاتب او الفنان ليس منطويا على نفسه ، بل انه منفتح على الآخرين .  
 داخل وحدة معهم لا تنفصم ، وموقفه الادبى له هدف ودلالة .  
 نحو هذا العالم المتوحد ، والكاتب في هذا الصراع الذى يشارك فيه  
 مع الآخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعى كامل يصور فيه  
 هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقه من جديد .  
 وفي الوقت نفسه فان طلب الالتزام من الكاتب ينبغى .الا يجعلنا ننسى  
 الادب كفن اننى اذكر بأن تأثير «الالتزام» فى الادب» الملتزم ينبغى

(1) Situation. P. 12

(2) P.13.

الا ينسينا «الادب» فى اى حال من الاحوال ، وبأن شياغلنا يجب ان يكون خدمة الادب بعناصر دم جديد ، وفى الوقت نفسه يخدم الجماعة حين يعينها الادب الذى يناسبها» (١) .

وفى الفصل الذى عقده سارتر لمناقشة فكرة تأميم الادب لاحظ ان الادب يعانى عدة اخطار يهدده ، حين اصبحت السلطات الرسمية والصحف وكثير من الدوائر المتسلطة على الادارة تهتم بالادب باعتباره قوة نستطيع تسخيرها لخدمة مصالحها .

ويرى سارتر ان هذه خطورة يجب التنبيه اليها حتى لا تقع فى الخلط بين التزام الادب وتأميم الادب ، واننا يجب الا نفهم الالتزام على هذا المعنى والا تحقق ما يتهمة به خصومه من انه يريد اغتيال الادب تحت دعوى الالتزام .

فسارتر يؤكد انه (بدون شك ، عمل الكاتب حادثة اجتماعية ، والكاتب نفسه قبل ان يبدأ بأمسك القلم للكتابة ، يكون مقتنعا اشد الاقنناع واعمقه بأن واجبه الاساسى ، وغرضه من الكتابه ، انما هو تحميله لمسئوليته ، وانه يكون مسئولاً كل المسئولية عن جميع الامور ، عن الحروب الخاسرة ، وحروب كاسية عن التمرد ، عن الردع ، عن القمع . وعلى ذلك فانه يكون متواطئاً مع الطغاة ، اذا هو لم يقف طبيعياً مع المظلومين ، وذلك ليس بكونه ابداً وفقط كاتباً ، بل لكونه انساناً ، وهذه المسئولية واجب عليه ان يعيشها ويعيها» (١) .

بل انه يطالب الكاتب ان يشق الطريق ليخلق الحاجات نحو الحرية والعدالة وان يرفض بشدة حشده فى عجلة السلطات لتحول الى آلة تخدم مصالحها .

يقول سارتر «عمل الكاتب ان يخلق الحاجة الى العدالة والى الحرية والى التكافل — فعليه بذل سعيه وجهده لأرضاء هذه الحاجات بواسطة اعماله الفنية المتلاحقة والمتتالية» (٢)

(1) Situation. P ٢0

(2) Situatuin P. 51



وينفى سارتر عن «التزامه» تهمة الماركسية أو المذهبية التى تنفى الواقعية الاشتراكية ، ويرد على من كتب اليه ان كنت تريد الالتزام ، فماذا تنتظر حتى تنتسب الى الحزب الشيوعى ؟ فيرد على تساؤل ذوى النفوس العدائية كما يسميهم حين يقولون : ما الحكاية؟ وما الامر ؟ الادب الملتزم حسنا هذه هى الواقعية الاشتراكية بأنهم لا يستطيعون فهم منحاه الالتزامى .

واذا كنا قد طالعنا نموذج الالتزام فى فكر سارتر فسنعرض الآن لرؤية هذه الفلسفة عند البيركامو Albert Camus باعتباره ممثلا الوجه الآخر للفكر الوجودى وتركز فلسفته فى التمرد على الحياة ، وعلى ركيزة اللامعقول والثورة ، وكامو يرى ان التمرد هو احتجاج ضد كثير من المظالم ، ضد البعث ، وهذا التمرد عار فى الوقت نفسه من فكرة الانتقام ، ومحور هذه الفلسفة ينبع من اسطور سيزيف المعروفة .

وهو يبغى منها فلسفة لعبثية الحياة ، فهى عبث لا طائل وراءه ، وانبسا ملقون فى هذا الكون بلا هدف وانما ضائعون ، نجد ونعمل ونعيش فى وجود عبث لا يحقق غاية ، وكلما حاول الانسان حل هذا اللغز ، لغز الحياة وهدفيتها اضاع حياته وما وصل ، فهو يعيش مجبرا كسزيف يعمل بلا هدف وقد طبق هذه الفلسفة فى اعماله الادبية المختلفة ففى الغريب نجد بطلها يذهب يوم وفاة أمه الى الشياطين مع صديقة له ويتعمد شعوره نحو أمه ثم يقتل بلا ادنى سبب ولا احساس فهناك نوع من الازدراء للمسلطات الاجتماعية ، الفكرة نفسها نجدها فى مسرحية كاليجولا Caligula التى كتبها ١٩٤٢ وسوء تفاهم Lo Malentendu التى كتبها ١٩٤٤ واستمر التطور المحسوس فى منهجه فى الفكرة والفن حتى تبلور «الطاعون» التى كتبها ١٩٤٧ ونجد أن كلمات الانسان اللامعقول والتمرد ، والحرية ، لها رنين خاص تحت ريشة كامو .

وهو يتساءل هل هذه الحياة تساوى أن يعيشها الانسان ، وانه

لا يوجد سبب عميق للحياة ، ولا معنى لهذه الحركات والمعادات اليومية الرتيبة التي نقوم بها نحن البشر لقد بدأت «الديكورات» تنهار وراح ينمو الشعور باللامعقول ، لا فائدة للعذاب ، رتابة الايام الحياة كلها تمر في نومه واحدة ، والطريق يتتابع بسهولة في معظم الوقت ، هذا الاستكشاف يولد الشعور بالحرية وبغربة الطبيعة ، ويملا العداوة للعالم ومعاداة الحياة كل يوم بدون بهجة ، أيام متسبعة بغباء ، وأخيرا أو بالتأكيد على وجه الخصوص ، الموت الذي هو بداية المظلمة التي تنبئ وتظهر لنا ذلك «اللامعقول» وتحت الضوء المميت لهذا الملل يظهر عدم الفائدة .

ان استكشاف الانسان للامعقول يسمح له ان يجعله يرى كل شيء بمنظرة جيدة ، وهو حر بعمق ابتداء من اللحظة التي يعرف فيها بوضوح حالته وانه بدون أمل وبدون يوم تال .

وكامو في كتابته عن «اللامعقول» بتفهم عدم جدوى مجهوداته التي لا أمل لها سيزيف جعل نفسه أعلى مما يستحق أعلى من الالهة الذين فكروا بانه لا يوجد عقاب أكثر فظاعة من العمل الذي لا فائدة منه وبدون أمل ، ولكنه في الوقت نفسه حين ينزل الى «السهل» يشعر بالتمرد والحرية وان اساس عظمته هو الكفاح .

اي ان كامو يعود فيرى انه بالكفاح يستطيع المرء استخلاص السعادة الوحيدة التي يمكن وصول الانسان اليها وان كان كامو يكاد يصل الى الاعتقاد بالسلبية تجاه موقفه من الحياة فإبطاله دائما ممزوقن ضائعون . اما موقفه الفني فهو يتبلور في فلسفته الفنية التي يرى في اطارها ان الفن ليس مجرد تمتع انفرادي ، بل وسيلة فعالة نحو تحريك الفسالية العظمى من البشر وهو يفرض على الفنان رفض عزله .

يقف كامو ضد الواقعية الاشتراكية لانه يرى ان الادب اختيار فحين تصور الحياة نجعلها في فننا صورة طبق الاصل فذلك لا يمكن ان يسمى ادبا .

ويرى كامو ان المشكلة القديمة والجديدة للان هي التخطيط بين الشكل والمضمون يدعو الى القيام توازن بينهما وان الخلق الفني يستحيل اذا فقد هذا التوازن ، هو في الوقت نفسه يتخذ موقفا وسطا بين الجمالية حيث لا يمكن ان يتخلى الفن عن الجمالية ، وبين دورة ومكانته في الجماعة التي

لا يستطيع وليس في مقدوره ان يقتلع ذاته منها أو يقيم بينها وبينه أية حواجز .

ان مهمة الكاتب في رؤية تتلخص في خدمته الحقيقية وكذلك في خدمة الحرية .

ان كامو يتصور ان هناك توترا يعانيه الفنان المعاصر ، ويرى انه حين يقع الفن في دائرة التمرد أو التوتر الناتج عن العلاقة بين الفرد والمجتمع أو بين التاريخ والانسان فان الفن لا يقوم بعملية رفض مطلقة للواقع بل هو يعمل على اختيار بعض الجوانب التي يقوم بإبرازها واعطائها قيمة واحدة .

ان كل انتاج روائي في فلسفة «كامو» يخضع لعملية اختيار ، وعليه تجاوز الواقع .

وعلى ذلك فكل انتاج أو نشاط فني يأخذ طابع الإبداع الانساني الذي يقوم على تشكيل الأشياء على صورة انسانية ، وراء الفنان في نفس الوقت ملتزم بما ينتجه أو يبدعه وانه مندمج فيه تماما .

كذلك يرى ان الفن يبرز الطبيعة ويحملها ويعطى المحتوى أهمية وقيمة كما يلاحظ كامو ان هذه القيمة غير متوفرة في الطبيعة ولكن الفنان يحسها ويحاول السيطرة عليها .

ومن مضمون فلسفة التمرد التي اعتنقها كامو يخرج بمقولة ان الانسان يجب ان يرفض اسرية العالم له ولذلك فولجب على الانسان ان يتمرد على هذا العالم ، وعليه ان يتخلص من الضرورة في الطبيعة . ولعل اهم مايراء كامو في فلسفته الفنية انه يرفض هروب الفن الى موضوعات تبعد عن تجارب الناس .

في فلسفة التمرد التي اعتنقها «كامو» فيما يسميه يرى في اطارها انه هو نفسه تعبير عن الروح التمرد ويستشهد بقوله نيتشه «الفنان لا يرضى بالواقع» ويقول : ان هذا حقيقي ويذكرنا بأن تاريخ الفن يؤكد كره كل المصلحين للفن ويذكرنا بافلاطون الذي طرد الشعراء من مدينته كما سبق .

ونستطيع القول ان كامو يبالغ في فلسفة التمردية والتي يريد عكس نتائجها في دائرة الفن فهو يختار التمرد الميتافيزيقي الذي يتمرد فيه ضد



جميع المواقف والموضوعات والمسلمات الانسانية ، تمرد محتج على وضع الانسان في هذا الكون وهو لذلك يضغط على ضرورة تأكيد الذاتية نحو كل عوامل اليأس والموت على مستوى الانسانية الشامل الاعم .

ولكن كما هو في الوقت نفسه لا يجب ان يكون ممن يوصفون بالمذهبية او الخشوع لها في فلسفة الفن ، بل انه يؤمن بالالتزام الفردي النابع من ذاته والذي هو محصلة اعتقاده بان الفن سامق الارتفاع وهو لا بد لذلك من ان يخدم شيئاً .

واذا رجعنا الى الكلمة التي القاها في «استكلم» ساعة تسلمه جائزة نوبل للاداب والتي يوضح فيها دور الكاتب والفن في الحياة فانا نجد انه يؤكد انه وضع منه في مستوى الجميع ، وليس فوق الجميع وان الفن من وجهة نظرة ليس مجرد متعة فردية بل انه وسيلة جادة وذات ابرفعال من اجل تحريك الغالبية العظمى من الناس حين يقدم الفن اليهم صورة محددة عن الالام المشتركة والقضايا التي تهمهم وهو لذلك لا يفرض على الفنان بل وبجب الا ينعزل لذاته بل هو خاضع للحقيقة الاكثر عالمية وانتشارا .

### الفرق بين الالتزام الوجودي والالتزام الماركسي

اذا نحن القينا نظرية مقارنة تضيق الى ماسبق من فرق بين فلسفة الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين وبين الوجوديين مع ملاحظة اننا نقصد على الاخص سارتر الذي قنن للمذهب في نظريته الالتزامية ، فانا نجد ان الالتزام لدى سارتر التزام فردي يوجد ذاتيا ويتهي ذاتيا بخلاف الواقعيين والسبب هو نقطة البدء في الفكر نفسه فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يأخذ احساسه ومعتقداته وافكاره وانه يتغير تبعا لما بطرا على هذا الواقع من تغيير يساهم هو في قدر منه اما الوجودية فتعجل نقطة بدئها الذات ، وان تصرف هذه الذات تصرف ذاتي تكفي مشيئتها بارادتها الخاصة . كذلك يختلفون في مفهوم الحرية فالاشتراكية تؤمن بأن الحرية قضية اجتماعية لن تتم الا في تقويض الانظمة الرأسمالية والبورجوازية بينما يراها سارتر مشكلة فردانية لا صلة لها بأي وضع اقتصادي والفرد يملك حرية التصرف بمجرد اختيار الموقف وان امامه الكثير

من الفرص التي يحقق فيها حريته عن طريق «الفعل» فعليه الا يفقد ذاتيته في العدم في تيار الآخرين حتى لا يذوب فيهم وفيه بل انه بفعله متمايز عنهم وليس صورة تطابق الاصل ان جاز التعبير .

نتيجة لاختلاف النظرة نحو مفهوم المجتمع والفرد اختلفت النظرة لمعنى الالتزام لدى الجانبين فسارتر يراه فرديا والآخرين يعتبرونه جمعيا حتميا . ومع ذلك فنستطيع القول ان الاخطار الغنية التي تواجهه حتمية الالتزام لا نجدها عند فلسفة سارتر الالتزامية حيث لا تتعرض فكرته للمزلق التي تتعرض لها الواقعية الاشتراكية .

## الفصل الرابع

### النقد الأدبي وفلسفة الالتزام

- تحديد مسرات النقد تجاه الالتزام
- أهمية الفن في التضامن مع المجتمع
- الشعر وعلاقته بالمسؤولية
- الكتاب في المجتمع الاشتراكي والإبداع الفني
- تصوير الواقع وعلاقته بفردية الفنان
- الفنان والمبادئ الضرورية لثقافته الفنية
- الشكل والمضمون وأيهما له الأهمية
- فكرة «النزوع» كمطلق فلسفي
- نقد الواقعية الاشتراكية
- النقد الأدبي والفلسفة الوجودية
- سارتر ومهمة الكاتب
- مناقشة حول إخراج الشعر من دائرة الالتزام
- مجالات التطبيق في الأدب الوجودي لعنى الالتزام





## «النقد الأدبي وفكرة الالتزام»

في هذا فصل نعرض للنقد الأدبي للأعمال الفنية المتواكبة مع فلسفة الالتزام التي سبق عرضها في الفصل السابق وبناء على المنهج النقدي لدى مختلف الداعين إلى الالتزام نرى أن هذا النقد الذي سيطالعهنا في الصفحات التالية يؤكد ضرورة خضوع الفنانين ومنتجى الأدب للفلسفة الرامية إلى التزام الفنان بقضايا عصره ومشكلات أمته وأن يساهم بقلمه في المشاركة الجادة لها .

ولعل أول ما يلحظ في هذا المنحنى أن هناك اتهامات لهذا المذهب النقدي تتبلور في الادعاء بأن هذه الفلسفة وخاصة في الفكر الماركسي ستحد من حرية الفنان وتقوقعه في إطار صفيق وتحصره من حرية الإبداع الفني .

ولما كان الماركسيون هم أول المتحمسين لفكرة الالتزام فانتنا نعرض لمنهجهم النقدي مع إبداء الرأي حول هذا المنهج من وجهة نظر النقد المعاصر والذي يخالفهم في أصول هذا النقد والسير في دروبه .

فالنقد الأدبي من وجهة النظر الماركسية ينبغي أن تكون دعوة الفنان ليكون انتاجه الفني شعرا ومسرحا وقصة — طريقا لعرض وجهة نظر ضيقة ، أو يكون ذلك ممثلا لاي ضغط سياسي يخضع له الفنان .

فالقول بأن هناك ضغطا سياسيا على الفن السوفيتي قول مردود لأن الفنان عضو قائد في جماعة «انه موجه جماهيري» انه هو نفسه رجل سياسة .

وان كانوا يعودون فيقولون : «ثمة مطالب ثقيلة تطلب من شخصية الفنان في الاتحاد السوفيتي ايدولوجيا وأخلاقيا في وقت واحد فينبغي للفنان أن يتمتع بمعرفة واسعة وان يزيد هذه المعرفة بصورة مستمرة اذا كان يريد

ان يفهم بصورة صحيحة ما تنطوى عليه الواقعية الاشتراكية من عمليات  
تطورية معقدة متعددة الاشكال ان الفنان عرضة لنظر الجماهير والشعب  
يحكم على آثاره والشعب قاض مصيب عادل» (١) بل انهم يدعون ان  
الفنان فى المجتمع الرأسمالى لا يتمتع بحريته وان الفن فى المجتمع الرأسمالى  
مجرد سلعة تخدم مصالح الرأسماليين . فالطبقة التى تسيطر على وسائل  
الانتاج المادى تسيطر فى الوقت نفسه على وسائل الانتاج الفكرى .  
فليس هناك عمل ادبى او فنى يمكن ان يفلت من النفوذ والسلطان الاجتماعى  
فان الرأسمالية الاوربية استبعدت الفنان استبعادا أشد خناقاً من كل ما عرف  
فى عهود الظلم السابقة عليها .

لقد أصبحت الاعمال الفنية فى الواقع سلعة تتحدد قيمتها بنسبة  
التوفيق فى عملية البيع وهذا التوفيق لا يقوم الا على التقدير والوساطة  
الرأسمالية التى يملكها «الناثرون» ومديرو المسارح ومعارض الفن» .  
وهو لا يقوم كذلك الا على مجارة الفنان للاراء والاذواق التى يفرضها  
أعضاء أركان حرب النقد البرجوازي على الجمهور والفنان الذى يظن نفسه  
حراً ، انما يوهم نفسه بذلك ولا بد له من الغلبة على حريته لينالها ان الطبقة  
الحاكمة تعتقد الادب والفن حكراً لها» (٢)

ومن الملاحظ ان الكتاب الذين يدينون بالواقعية الاشتراكية يرون أنهم  
لا بد من انحيازهم الى جانب السلطة وان الفنان يحقق سعادته وادبه  
بالتضامن التام مع الحزب ومع العمال ويرى نفسه مجرد عامل فى مجال  
الفن والادب .

بل لا يجد حرجاً فى قيام الحزب بالتدخل فى عمله الفنى وتصحيحه  
وتعديله بما يلائم ظروف الحزب وكما يقول آرثر ميللر «الكاتب فى الاتحاد  
السوفيتى تمتلكه الدولة ويجب عليه ان يقدم حسايها لها» (الهلل مارنس سنة  
١٩٧٠) .

ونذكر بهذه المناسبة قول لينين : «فى جمهورية العمال والفلاحين

---

(١) ف.م. زيمكو — مجلة فوكس ص ٤٤  
(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٩



السوفيت ينبغي ان يكون تنظيم الامور كلها من ناحية الفن على وجه الخصوص مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقي من أجل تحقيق أهداف ديكتاتوريتها بتجاح من أجل اسقاط البرجوازية من أجل القضاء على الطبقات ومن أجل ازالة كل استعباد للانسان من قبل الانسان» (١) ومع اعتراف النقد الماركسي بأهمية الشعر في المجتمع فانهم يحاولون ربطه بقيودهم . . .

ويرى كيرنيشفسكى ان «الفن او بالاحرى والشعر وحده مادامت بقية الفنون الاخرى ضئيلة الاثر في هذا الصدد — يقدم الى جماهير القراء قدرا كبيرا من المعلومات والمعارف واهم من ذلك فان الشعر يبسط النظريات التي فرغ العلم من بحثها واثباتها ويجعلها مقبولة مألوفة وهنا تتجلى أهمية الشعر في سبيل الحياة . . ان أهمية الفن الاساسية — تأييد هذا النظام الاجتماعي لأنه حق ومحاربة ذلك النظام لأنه باطل» (٢)

ومع ذلك فيصر الماركسيون على الزعم ثانية بأن الواقعية الاشتراكية تعنى حرية الفنان فيقول ايفان انسيموف «وفي الموقف التاريخي الذي يسود العالم اليوم لا يبدو من قبل التزييف ان ممثلي الادب الاشتراكي هم أولئك الذين يدافعون عن فردية الفنان ولا قيمة لذلك الهراء الذي يؤكد أن فردية الفنان ليس لها أهمية في الواقعية الاشتراكية بحجة ان الواقعية الاشتراكية «ادب احصاءات» وهي لذلك تقضى ضياع ذاتية الفرد وتؤدي الى المساواة العامة .

فان كل من يستطيع ان يحلل بصورة موضوعية الموقف الادبي المعاصر لابد من ان يصل الى النتيجة التي تؤكد ان في العالم الاشتراكي فقط يمكن ان تحظى فردية الفنان بتأييد وافر بينما يهددها المجتمع البرجوازي المعاصر بفرديته المهووسة» (٣)

---

(١) في الثقافة والثورة الثقافية موسكو ١٩٦٨ ص ١٤٦ ، ص ١٤٨ .

(٢) ج. ف. بلخانوف «الادب بين المثالية والواقعية ترجمة حامد أحمد

بيروت ١٩٥٦ ص ٧ .

(٣) ايفان أنسيموف «بين الاشتراكية والبرجوازية» الاداب اغسطس.

١٩٦٥ ترجمة كمال عطية ص ٤٢

ويرى الكاتب أنه في ظل الظروف الاشتراكية يتكلم الانسان عن الحرية الخالصة للابداع الفنى ولكنه يعود في الوقت نفسه فيرى ان الحرية لا يمكن الوصول اليها بدون الزام وان الكاتب حين لا ينعزل عن شعبه يعطى معنى مبلورا في ان كل شيء لابد ان يتفق مع متطلبات هذا الشعب ، فالشعب هو القوة العظيمة التي تعتمد على الثراء والخصب والقدرة على الاعطاء الفنى وذلك في — رأيه — ليس تحكما في ابتكارية الفنان بل ان ذلك الالتزام وحده هو الذي سيساعد الفنان على اطلاق قدراته ومنحه ابعابا فنية للرؤية .

ويشير الكاتب الى التزام المعاصرين في الغرب ولعله يقصد التزام الوجوديين فيرى ان دعوات الالتزام في الغرب ما هي الى سفسطات تافهة في محاولات ادبية معينة وتنحل في نهاية الامر الى ان يصبح التزام الكاتب مجرد التزام نحو نفسه فقط بخلاف وجهة النظر الاشتراكية التي تحدد مسارها الفنى في اطار الدور الاجتماعى للكاتب وبأن ما يبدعه انما هو في خدمة الجماهير ، فكلما اقترب من ضمير المجتمع وكيانه كان ذلك خطوة رائعة من انتصار الادب الاشتراكي .

والالتزام على هذا الوعى يهىء لمثل هذا الكاتب في المجتمع الاشتراكي التعاضيد والتأييد ولا يري الفكر الشيوعى تعارضا بين فردية الفنان وقدراته المبدعة وبين واقعيته بل انهم يقولون لقد كان كل شيء حقيقى موهوب في الفن خلال سائر العصور مبتكرا وفرديا على الدوام . . ان فردية الفنان عامل عظيم الاهمية في استمتاعنا الفنى بآثاره . . ان خصوص الواقعية يصرون على ان الفن الواقعى يعلق أهمية ضئيلة على فردية الفنان هم يقولون انه عندما يلتفت الفن نحو الواقع عندما يأخذ على عاتقه تصويين الواقع بصورة متقنة تحمل على الاقناع فانه يبتعد اذا عن العالم الشخصى لاحتسايس الفنان وافكاره عن اذواقه وميوله فيضحى بذلك «بالميزة الفردية» ان الواقعية لا تقل مطلقا من أهمية شخصية الفنان الخلاقة» (١)

ويقولون أيضا : «ان النقاد البرجوازيين يدعون ان «الحرية الخلاقة»

---

(١) زيمكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ٣٧

محدودة في الفن السوفيتي على «فردية» الفنانين السوفييتيين وأن الفنان إنما يعمل باتجاه الواقعية الاشتراكية بفضل هذا الضغط «بالذات على أساس مواضع مرسومة سلفا رغما عن ارادته ولتكشف هذه الحجج عن فشل ذريع في تفهم علاقة الفنان السوفييتي بالحياة السوفييتية أو مكانه في دوره في المجتمع ذلك انه الفنان السوفيتي ليس بالمتهم الضيق الأفق انه عضو قائد في المجتمع انه وجه جماهيري انه هو نفسه رجل سياسة . تمة عدد كبير من الفنانين السوفييتيين مندوبون في مجلس السوفييت الأعلى للاتحاد السوفيتي (١)

وإذا كان هنالك خطر من ان يضمحل النتاج الادبي اذا دخل ميدانه من يفتقرون الى الموهبة الفنية ويتسترون بالدعوة الحزبية والدفاع عن المبادئ فينتجون من الادب غثا ومن الفن بهرجا خدعا ، خوفا من ذلك فان الواقعيين يطالبون الفنان ان يلم بكثير من المعارف وان يتمكن من ادائه وان تكون مداركه متنوعة فيلم بكثير من انماط الثقافة المختلفة من تاريخ واقتصاد . واجتماع بل كانوا في سبيل ذلك يرون ان الطبقة العاملة اذا زودت بمعارف ليست على درجة عالية من الكمال فان ذلك يعتبر ضررا جنسيا .

لذلك فهم يرفضون الادب الذي يقوم على مجرد الدعاية فالاراء السياسية التي لا تساندها موهبة فنية أصيلة انما هي ارض عقيم لا تحمل بذور الفن ولا تخصبها . فالفن يجب ان يستمد كيانه من الحياة نفسها وأن يكون المضمون ثريا وخصبا .

لذلك يؤكد ماركس أهمية الدافع الذاتي لدى الفنان ويكاد يصل الى حد الرومانسية ليصل الى هدفه من حماية الادب من الدعاية فيقول : «لا يعد الفنان اعماله الفنية «وسيلة» له بحال من الاحوال فأعماله هذه «غاية في ذاتها» انها لا تكاد تكون وسيلة بالنسبة له أو لغيره فهو يضحى عند الضرورة بوجوده في سبيل وجودها ، واذا اتحنى الواعظ الديني خاضعا لربه اكثر من خضوعه للناس فالفنان من ناحية اخرى ينحنى لبدنه وللناس

---

(١) السابق ص ٤٢



الدكتور اسلم لهم نفسه رغم حاجته ورغبته البشرية» (١)

فى مقال بعنوان «لينين والفن الجديد» بالمجلة السوفييتية نجد تعليقا  
للينين على قصيدة لماياكوفسكى فى ٦ مارس سنة ١٩٢٢ .

يقول فى التعليق : «قرأت يوم أمس فى جريدة «ازفستيا» قصيدة  
ماياكوفسكى حول موضوع سياسى انى لا اعتبر نفسى بين معجبيه موهبته  
التسمرية برغم انى لا استطيع بحال من الاحوال ان اعتبر نفسى خبيرا فى  
مجال الشعر ومع ذلك يجب ان اقول اننى لم اشعر منذ زمن بلذة سياسية او  
ادارية كنك التى شعرت بها عند قراعتى لهذه القصيدة ، اننى لا استطيع ان  
احكم عليها من الناحية الشعرية ، اما من الناحية السياسية فانى على  
يقين بانها قصيدة سليمة رائعة» (٢)

فترى لينين كما ترى المجلة السوفييتية يفرق بين الشكل والمضمون  
فهو يضع فى المقدمة دور الفن الاجتماعى والتربوى وحتى اذا كان شكل  
هذا الفن لا يرضى ذوقه الشخصى .

وتزهو المجلة على قرائها بأن تطلب منهم ان نتذكر لينين الذى وضع  
اسس الفن السوفييتى وكشف عن الجذور الاجتماعية للابداع الفنى واطهر  
وظيفته الاجتماعية للابداع الفنى واثبت ان الفنان مادام يعيش فى المجتمع  
ويخلق من اجله لا يمكنه ان يكون حرا من التزامات معينة كفرد فى هذا  
المجتمع وكمواطن ، وان كل من يحاول اثبات العكس يخدع نفسه وعليه  
ترتب استنتاج ان الفنان فى المجتمع الاشتراكى اذا اراد ان يصل فيه الى  
مواطنيه فانه من الواجب عليه ان يضع ماعنده من موهبته فى خدمة هذا  
المجتمع وان لينين قد وضع نظرية الانتماء او تحزب الادب والفن .

كذلك نلاحظ ان فكرة «النزوع» فى الادب كانت من المبادئ الاساسية  
فى الفكر الماركسى بالرغم من ان انهلز كان يعارض «النزوع» بصورة  
متعمدة .

وكما نرى فى رسالته الى مارجريت هاركتس التى يقول فيها «اننى

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٥١ .

(٢) المجلة السوفييتية يناير ١٩٧٠ ص ٤١

لابعد ما يكون عن اتهامك بالخطأ لانك لم تكتبى قصة اشتراكية خالصة ذات نزعة كما نسميها عند اللسانيين كى تمجدى آراء الكاتب الاجتماعية والسياسية ليس هنا ما أعنى فكلما كانت آراء الكاتب مقنعة كان ذلك افضل للملاثر الفنى» (١)

وليس معنى ذلك ان انجلز كان يرفض مطلق النزوع فقد كان يزعم ان اسخيلوس بطل المأساة اليونانية واريستوفان بطل المهزلة كانا نزوعيين . وكما يقول ج . نيدوشيفين «لقد كان ماركس وانجلز يعتبران دائما وكذلك لينين وستالين فيما بعد ان الدعاية لافكار معينة والدفاع عنها بشجاعة هى التى تؤكد جدارة الاثر الفنى المثلث . . . ولقد كان لينين العظيم واضع المبدأ القائل بأن الفن يجب ان يكون متحيزا ولقد كان هذا المبدأ أحد عناصر نظريته عن تحيز الايدلوجية بصورة عامة فى المجتمعات المتناقضة الطبقات ولقد برهن لينين وهو يفضح دونها رحمة سائر الرجعيين من كل صنف ولون ان تأكيداتهم المفلسة باستقلال الفن عن الحياة تغطى دفاعهم عن مصالح طبقاتهم» (٢)

وعن نظرية النزوع كذلك نجد ماوتسى تونج يقول : «واذا كنت كاتباً أو فنناً بروليتارياً فلن تثنى على البرجوازية بل على البروليتاريا والشعب-العامل لا بد من احد هذين الامرين . . . ولم لا نثنى على الشعب هذا الخالق للجنس البشرى؟ لم لانثنى على البروليتاريا والحزب الشيوعى والديمقراطية الجديدة والاشتراكية» (٣)

يرى لينين ان مبدأ الروح الحزبى هو الاساس لفكرة الفن الاشتراكى وانه يمثل شكلاً للتحيز ويوضح بكل دقة ارتباط الفن فى الحياة الاشتراكية بربطه بقضية البروليتاريا . والواقعيون الاشتراكيون فى الوقت نفسه يؤكدون ان على الفنان واجبات وعليه ان يتبناها مهما تكن فرديته والا كان

---

(١) مجلة فوكنس العدد ٢٦ بقلم ج . نيدوشيفين ص ١٥ — علاقة الفن بالواقع منشورات الفكر الجديد «بيروت» ترجمة د . فؤاد ايوب .

(٢) علاقة الفن بالواقع ج . نيدوشيفين ترجمة د . فؤاد ايوب ص ١٥

(٣) ماوتسى تونج فى الادب والفن دار دمشق ترجمة د . فؤاد ايوب ص ١٨٧ .

منأخرا عن طريق التطور الأيدلوجى ويستشهدون بقول مكسيم جوركى سنة ١٩٣٠ ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم هو ان يدرسوا ان يكشفوا اللثام عن اسكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه» (١)

انهم يعتبرون الفنان جزءا من حياة المجتمع وحجرا فى عملية البناء الشيوعى وعلى ذلك فعليه الا يتعد قيد أنمله عن حياة بلاده «وهذا هو أساس الواقعية غير المتزعزع فى الفن السوفيتى وانه ليوضح لماذا لا يستطيع هذا الفن ان يتخذ أى شكل آخر سوى الواقعية الاشتراكية» (٢) .

ومن الاشياء الجديرة بالنظر انهم يعترفون بأن الفنانين السوفييت يتشابهون فى افكارهم ويتقاربون فى محتوى فنهم ويرون — مع ذلك — ان هذا لا يضيق ولا يقضى على الفردية الخلاقة عندهم .

وحين ننظر الى البيان الشيوعى نراه يتهم البرجوازية بأنها سخرت الادب والفن فى خدمتها مع تذكرنا فى الوقت نفسه انهم يريدون ان يكون الادب والفن فى خدمة الشيوعية .

وتتناول مجلة الشرق فى احدى مقالاتها بالتفصيل واقعية الفن وصلتها بعملية الابداع الفنى فيقول صاحب المقال . . اننى لم أؤمن ولن أؤمن بواقعية الفن المنقطع عن التربة القومية . . ان التربة القومية تغذى الفنان مثلما ترضع الام طفلها وتمنحه قواها وعقلها وطبيعتها .

ان الفنان هو المحول الهائل هو محصلة تقاليد شعبه وتاريخه وثقافته وايامه الحاضرة وهذا ما يجعله هاما بالنسبة للبشرية كلها . . لقد كشف الفن الاشتراكى فى صميمه والذى يطور افضل تقاليد الفن الوطنى الواقعى .

ان الفترة التى عاشها ادبنا الاشتراكى والتى تزيد قليلا عن النصف قرن فترة قصيرة جدا بالنسبة لتاريخ الحضارة وعلى ذلك فقد تأكدت ثقافتنا

---

(١) زيمينكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ١٨٨

(٢) السابق ص ٤٢



الاشتراكية وتواصل تطورها في هذا الظرف المعقد وفي الحوار المعقد ضد الثقافة البرجوازية ولهذا السبب فانه من وقت لآخر تطفو على السطح بعض الفقاقيع الجمالية العكسه .  
وليس هناك من فن دون تفاعل بالحياة وعكس لها ولا يمكن ان يكون» (١).

### المعيار النقدي في رأي ماوتسي تونج :

تتمثل النظرية الماركسية اللينينية في مفهوم الفن ودوره في المجتمع وعلاقته بالسياسة وبالصراعات الطبقيّة في آراء ماوتسي تونج في كتابه «في الادب والفن» الذي يمثل الفكر الاشتراكي المؤمن بنظرية الالتزام .  
وهو يحدد مفهومه الخاص عن الفن تحديدا يأخذ كذلك مبدأ الالتزام بل ويجعله قانونا فيقول : «يجب على كل واحد منا ان يتخذ من هذا الامر قانونا له بلشفيا وقاعدة اساسية حين تكتب او تتحدث فكر دائما في العامل العادي الذي يجب ان يفهمك يجب ان يؤمن بنداك ويكون مستعدا للسير وراءك . . يجب الا يغيب عن ذهنك أولئك الذين تكتب لهم او تتحدث اليهم . هذه هي الوصفة التي نظمناها لنا الامة الشيوعية وهي وصفة ينبغي اتباعها الا فلتكن قانونا بالنسبة الينا» (٢) .

بل ان «ماو» يستعمل تشبيها قاسيا حين يصور الواجب الالزامي للفنانين فيقول : «وان من واجب الشيوعيين جميعا والثوريين جميعا ان يكونوا «ثيرانا» من اجل البروليتاريا والجماهير يخفضون رؤسهم امام الواجب حتى يوم وفاتهم» (٣) وبناء على ان الفكر الماركسي يقرر ان الوجود هو الذي يقرر الوعي وان اية حقيقة موضوعية خاصة بالصراع الطبقي هي التي تقرر الافكار والمشاعر .

(١) مجلة الشرق ديسمبر ١٩٦٩ مقال بقلم مارتيروس ساريان  
(٢) ماوتسي تونج في الادب والفن ترجمة د. فؤاد ايوب دار دمشق

فعلى الكتاب والفنانين أن يدرسوا المجتمع «أن يدرسوا الطبقات المختلفة فى المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها ، ولامتها ونفسيته ولا يمكن أن يكون لدينا أدب وفن غنيان فى مضمونهما وسليمان فى اتجاههما الا اذا فهمنا سائر هذه الامور بكل دقة ووضوح» (١)

وحين يتساءل «ماو» عن «لن الأدب والفن» ؟ يرى ان لينين قد حل هذه المشكلة فى مقاله الذى سبقت الاششارة اليه عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى الذى تحدث فيه عن خصائص الادب البروليتارى كما يقول ماو ! سوف يكون أدبا حرا لان فكرة الاشتراكية والتعاطف مع الشعب العامل لا الجشع والوصولية ستتردد صغوفه ابدأ بقوى جديدة ، سوف يكون أدبا حرا لانه لا يخدم بطلة متخمة او للاف العشرة من المتخمين ، الذين يعانون من الانحلال الدسم بل الملايين وعشرات الملايين من الشعب العامل — زهرة البلاد — وقوتها ومستقبلها ، سوف يكون أدبا حرا يلقي الكلمة الاخيرة لفكر البشرية الثورى بتجربة البروليتاريا الاشتراكية» (٢)

كذلك يرى «ماو» انه يجب ان تؤمن جميع الوسائل حتى ينصر الفن فى الالة الثورية بحيث يعمل كسلاح يستخدم فى جميع المجالات .

ويبدأ «ماو» بفنل الحبال للفنانين بادئا بمسألة انهم كأعضاء فى الحزب الشيوعى فقد أصبح من الواجب عليهم التقييد بروح الحزب وسياسة الحزب ويهذ من يخرج على هذا المعتقد بقوله «أهناك بين «عمالنا الأدباء والفنيين من يخطئون بعد فى فهم هذه القضية او هم لم يفهمونها مطلقا ؟ ويضيف «ماو» اعتقد ان هناك مثل هؤلاء الأشخاص لان العديد من رفاقنا كثيرا ما يناون عن الاتجاه الصحيح» (٣)

كما انه يجعل مكانة الفن والفنان بقدر مساهمها فى اطار حزبى بل ويطالب بتعديل افكار الفنانين لتتساوى مع الجماهير «واذا كان كتابنا وفنسانونا القادمون من الاوساط المثقفة راغبين فى ان تحظى

(١) السابق ص ١٣٨

(٢) السابق ص ١٤١

(٣) السابق ص ١٣٠

أعمالهم بترحاب الجماهير ، فان من واجبهم ان يبدوا تفكيرهم بدون هذا التبدل بدون هذا المظهر لن يصنعوا شيئاً حسناً ولن يحتلوا المراتب الجديرة بهم» (١)

كذلك فان «ماو» يحدد جمهوره بأنه يتألف من العمال والفلاحين والجنود ، وعلى الفن والفنانيين ان يستعملوا الأسلوب الجماهيري الذي هو في رأيه الانصهار باخلاص في تعليم لغة الجمهور «فان أدبنا وفننا هما أدب وفن من أجل العمال أولاً ومن أجل الطبقة التي تقود الثورة وثانياً من أجل الفلاحين الذين يشكلون أكثر حلفائنا في الثورة» (٢)

ويشبهه «ماو» الأدباء الذين لا يتجاوبون مع افكار الجماهير بالبطل الذي لا يدري اين يظهر رسالته ويطالبهم بالمرور في عملية طويلة . بل القيمة من الصقل وحجم السدد حتى ترتضى فهم الجماهير .

كذلك يتفق «ماو» مع لينين في انه لا يرفض التراث الفني الموارث كله . بل يعمل على انتخابه وارتيائه على اساس من التمثل والاسياعاب فانه كما يرى لينين ايضاً لا يمكن البدء من الفراغ مع الرفض لفكرة الثقافة للقلة المنتقاة فيقول ، «ماو» يجب ان نتلقى الميراث الفني والتقاليد الصالحة في الادب والفن اللذين ورتناهما عن العصور الماضية لكن هنا يجب ان تظل خدمة الجماهير الشعبية ولا يعنى هذا مطلقاً اننا نرفض استخدام اشكال الماضى الادبية والفنية بيد ان هذه الاشكال القديمة تتحول هي أيضاً في ايدينا وقد صهرت من جديد وشربت بمضمون جديد الى عوامل ثورية عاملة في خدمة الشعب (٣)

كذلك يرى «ماو» انطلاقاً من الفلسفة الماركسية التي تقرر ان الوجود يقرر الوعي وأن الحقائق الموضوعية التي تخص أي صراع بين الطبقات هي التي تقرر ما تحمله من افكار وبشاعر فهو يطالب لذلك الفنانين بالبعد عن مثالية الافكار بمعنى عدم الاحاديث عن الحب المتسامي مثلاً أو الحرية المجردة فيقول «وانه ليجب عليهم ان يتخلصوا بصورة

(١) السابق ص ١٣٦ .

(٢) السابق ص ١٤٥ .

(٣) السابق ص ١٤٤ .



حاسمة من هذا التأثير وأن يدرسوا الماركسية اللينينية بكل تواضع ان من واجب الكتاب والفنانين ان يدرسوا المجتمع بمعنى ان من واجبهم ان يدرسوا الطبقات المختلفة في المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها وملاحمها ونفسيته ولا يمكن ان يكون لدينا أدب وفن غنيان في مضمونها وسليمان في انجاهها الا اذا فهمنا سائر هذه الامور بكل دقة ووضوح» (١) واذا كان ماركس قد قرر في دفعه لثالية هيجل في قوله ان حركة الفكر هذه الحركة التي يخصصها ويطلق عليها اسم الفكرة هي «الاله» «الخالق البصانع» للواقع في دفعه لها قد رأى ان العكس هو الصحيح وان حرية الفكر ليست الا انعكاسا الى دماغ الانسان ومتجولة فيه وكما قال كذلك صديقه «فريدريك انجلز» «ان وحدة العالم ليست في كيان بل في ماديته اذا تساءلنا عن ماهية الفكر والادراك وعن مصدرها نجد انهما نتاج الدماغ الانساني وان الانسان نفسه هو نتاج الطبيعة الذي نما وتطور في محيط طبيعي معين . . ومن البداهة ان نتاجات دماغ الانسان التي هي أيضا عند آخر تحليل نتاجات للطبيعة ليست في تناقض بل في انسجام مع سائر الطبيعة» (٢)

نجد كذلك ان «ماوتسى تونج» بناء على هذه الفلسفة يرى ان كل عمل أدبي باعتباره شكلا ايديولوجيا ماهو الا مجرد انعكاس حبة مجتمع معين في العقل الانساني ، وعلى ذلك فالادب والفن الثوريان انما هما نتاج لانعكاس حياة الشعب في عقول الكتاب والفنانين وان حياة الشعب تمثل منجما غنيا وتشكل كذلك ينبوعا ثريا سخيا لاي فنان .

وعلى الفنانين ان يصهروا هذه المواد الخام في عمل خلاق يخدم فقط الجماهير الشعبية وبالدرجة الاولى من أجل العمال والفلاحين والجنود انهم يبدعون من أجلهم وهم في خدمتهم . ويرى «ماو» ان مايسمى الفن من أجل الفن شيء لا وجود له ولا مكان .

(١) السابق ص ١٣٧

(٢) لينين — دار التقدم — موسكو ص ١٢٠ سنة ١٩٧٠



الوحيد المعترف به مقياس ضيق يكاد يتجمد في اطار ضيق كانه رقص في الاغلال .

لان هذا المقياس قد اخرج من مضمونه طبقات غنية بالعطاء للمجرى الفنى فقد ترك مجالات تند عن اطار المشكلات المادية والاجتماعية مثلاً .

فليس بوسع النقد الماركسى ان يتحرك من اطاره الواقعى المحدد بظروف الانتاج وقوته الى عالم الخيال الذى يخلقه الفنان بل ان ناقدى الماركسية وواقعيتها الاشتراكية يبعزون مأساة مايكوفسكى واثثاره بسبب اصطدامه بالتعسف الفكرى فى عهد «ستالين» فتلك القوالب الجاهزة التى أريد فرضها تتنافى مع فكرة الفن وتتنافى كذلك مع امكانية التعبير بصور مختلفة عن المنهج الواقعى نفسه .

بل ان هذه القوالب حواجز ضد الواقعية نفسها وكان ذلك السبب فى جمود الادب السوفيتى وتحجره منذ ان انتحر مايكوفسكى وخرس صوت «باستيراناك» وأصبح الشعر مجرد وظيفة يعاقب من يخرج على قوانينها مثلما عوقب بالسجن «اولجا بيرجولتس» .

ولعل ماحدث «لباسترناك» الذى فاز بجائزة نوبل الدولية عن قصته «الدكتور زيفاجو» تؤكد هذا المعتقد فقد آتهمه الحزب بالانحلال والرجعية والخيانة الى آخر قواميس السباب لانه فى الحقيقة المثار اليها لم يقبل عتبات الحزب الشيوعى ولم يسجد لجلال الشيوعية .

ومن ناحية ثانية فحين ننظر الى اية رواية عند الكتاب الماركسيين نجدها مجرد اقتسار وتعسف للموضوع فنجد الابتذال المتكرر ونجد اضطهادا يقع على طبقة البروليتاريا . ثم نجد فى فصل لاحق ثورة ووعيا وفكرا قد هبطا فجأة على اهل هذه الطبقة وينشق الفصل الاخير على الانتصار الهائل فالمعادلة الفكرية ضائعة والحل يأتى ملفقا ومنتظرا وملولا .

فلا يتركون الصراع ينمو نموا طبيعيا ولعل السبب ان المؤلف وضع الهدف والغاية امامه وجعل الرواية مجرد سبك آلات متحركة تنتج نهاية شيوعية بلشفية للمسرحية أو الرواية . ويرى ناقدو الواقعية الاشتراكية أنها بذلك ستؤدى الى انتاج ادبى غث لا قيمة له الا مجرد شعارات



رائجة يكررها أناس لا قيمة لهم قد أجسروا من الخيال وضرموا  
خصوبة الفن .

كذلك تتهم الواقعية الاشتراكية بأنها تعمل على استرقاق الفكر  
وأنها تهدف الى توطيد الواقعية الاشتراكية ومن ناحية أخرى فأننا نجد  
ان فكرة التصاق الكاتب بمجتمعه هي نحصيل حاصل فهو جزء من  
احداث الوطن وسواء ايد الكاتب مجتمعه أم عارضه فهو متصل به .  
وقد تعاصر شور جنيف ودستوفيسكى فى القرن التاسع عشر  
واختلفت نظرتهم للوطن احدهما اراده شرقيا والاخر جاهد لمحو هذه  
الشرقية ، وتعاصر كيلنج وبرناردشو فى إنجلترا والاول عاش خادما  
للامبراطورية قارعا لها الطبول كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود والاخر  
سخر منها وتمنى انقضاءها .

وتنبت مشكلة جديدة مؤداها الى أى الجوانب ينحاز الكاتب فى  
وطنه للهيئة الحاكمة أم للانسانية اذا تعارضا .  
وترى وجهة النظر هذه ان الاديب حر فى اختيار موضوعه وطريقته  
الاداء لهذا الموضوع مع ذاتيته الخاصة المستمدة من نفسه ولكنه فى  
الوقت نفسه يلبس بوضوح تلك اللمسة الانسانية العامة التى تتجاوز به  
حدود الاقليم الخاص والظروف الخاصة بحيث يثير الاهتمام فى كل انسان  
مهما يكن زمانه ومكانه .

وكما يقول العقاد حن يرى «ان يكون الادب حيويا انسانيا نبل ان  
يجوز فى العقل ان تستخدمه طبقة لتسخير الطبقات الاخرى فى تفرير  
مكانتها أو خدمة مصالحها» (١)

ثم ان الكاتب الذى يجعل هدفه خدمة موضوع معين أو الدفاع عن  
مصلحة طبقة بذاتها يجعل وجوده الفنى مرتبطا بوجود تلك القضية ويجعل  
عينه على جمهوره لا على عمله الفنى مما يصيبه بالعقم والجمود .  
ومن عيوب هذه الواقعية انه بناء على مفهومها الفلسفى قد نصادف  
أو تحاكم بعض الاعمال الادبية التى قد تخلو من المضمون الدعائى لقضية  
لا لسبب الا لخلوها من هذه الوجهة الدعائية .

---

(١). الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام . مايو ١٩٦٣ .

يقول العقاد في نقده المذهب الاشتراكي في الادب بأن دعائهم يخطئون حين يطلبون من العبقرين الموهوبين عملا يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة أدبية — ويستشهد بأن الموهوبين من أمثال المتنبي وشكسبير وببيرون سيخسرهم العالم . . اذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة لن تصبح مسألة بعد يوم أو آخر ولا بين أمة أخرى في حين أن الذي كتبوه لا يزال من مشاغل بني الإنسان في جميع الايام وبين جميع الاقوام «فليس من القصد الذي يترنم به الاشتراكيون أن تعرف عبقرية عن عمل تحسنه وتحيلها الى عمل يتولاه غير العبقرين وغير الموهوبين وانما هو خلط في التوزيع يعاب لما فيه من سوء الوضع فوق ما يعاب لفشله وقلة جدواه» (١)

ويقول كذلك في موضع آخر أن سر الفنون الجميلة مسألة أعمق وأسمى من أن تلفها ترقية من ترميمات الماديين التاريخيين الذين تعودوا أو يلفوا بها مسائل الاقتصاد ويذكر العقاد بأن ماركس قد اعترف بأن فترات من العهود التي يرتقى فيها التطور الفني الى ذروته العليا لا تكون على اتصال مباشر بالتطور الاجتماعي في عمومها وهنا يقع الخل في القضية الماركسية فيقول : «ولكن الأمم قد أخرجت آيات الفنون الكثيرة في لحظة من لحظات الرضا والامن أو لحظات الحزن والخوف واستعصى على التعريفات المرقعة أن يفسر لكل انسان متذوق للجمال حقيقة هواه للفنون وأن تخلفر منه بالازتياع الذي يظفر به الرأي المطابق لبواعث الشعور» (٢)

ومن الملاحظ كذلك أن الادب الروسي — قبل الثورة الشيوعية — كان مزدهرا ومتصلا بالآداب العالمية قبل أن تجيء الواقعية الاشتراكية .

ولقد عاش تولستوى أيام الحكم القيصري وكثف بقصصه جميع ألوان المظالم والعدوان ومازال اسم تولستوى في كل مكان وقد اعترف لينين نفسه كذلك حين قال : «وان تولستوى لم يبدع مؤلفات فنية فحسب ستقدرها الجماهير وتقرأها دائما . . بل انه قد عرف أيضا كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية للجماهير الواسعة المظلومة من قبل

(١) يسألونك — مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ٢٨٠

(٢) الشيوعية والانسانية في شريعة الاسلام مايو سنة ١٩٦٣

النظام القائم ويصف وضعها ويعبر عن مشاعرها العفوية مشاعر الاحتجاج والغضب وان تولستوى قد جسّد في مؤلفاته — كفنّان وكمفكر وواعظ — يبرز مدهش وأصالة خصّة السمات التاريخية التي تميزت بها الثورة الروسية الأولى بأكملها بما فيها من قوة وضعف «بل ان لينين يعترف بأن من قبل تولستوى من فنّانين قد شاركوا في هذا الخط فيقول: ان نقد تولستوى هذا ليس جديداً قبله بزمن طويل الكتاب الذين وقفوا الى جانب الشغيلة في الادب الاوربي وفي الادب الروسى أيضاً» (١)

وجاءت الواقعية الاشتراكية فانتحر ماياكوفسكى وسكت غيره «من اثر هذا الجو الخائى الذى اطبق على قرائع الشعراء والادباء» كما يعبر العقاد في «الشيوعية والانسانية»

ان مما يوجه الى الواقعية الاشتراكية كذلك تضيقها دائرة التجارب امام الفنّانين والاعتقاد بأن المجتمع في تمثيله للبروليتاريا قد وصل الى ابلغ درجات التطور الانسانى فهذه قضية لا يمكن تصديقها بسهولة لان التقدم ميراث انسانى وليس من عمل طبقة .

يقول آلن تيت. «وانه لمطلب غير معقول ان تطلب من الشاعر ان يكف عن نظم الشعر ليصبح داعية لحزب سياسى حتى ولو ظن هو نفسه ان لهذا العمل قيمته فليس الشاعر مسئولاً امام المجتمع ان يصور له عقائده أو احتياجاته . ان الاديب مسئول عن رعاية حق شاعريته . مسئول عن التمكن من اللغة بحيث لا يعجز عن استيعاب الحقائق التي حملها اليه وعيه» (٢)

كما ان الادب حين يجعل من نفسه داعياً أو محققاً لقضايا اجتماعية بعينها سيتحول بالتدريج الى ان يصبح «ادب مقالات تقريرية فيفقده غناه وتنوعه في القوالب والاساليب الفنية كما يضعف فيه عنصر الطبيعة والتلقائية والعفوية ويتسلطح في التجربة الانسانية . . . ان القضايا والموضوعات ليست هي العنصر الاوحد في الخلق الادبى بل ان الافتنان الذى به تجسد هذه القضايا والموضوعات عنصر لا يقل — ان لم يزد — اهمية» (٣)

(١) لينين — مقالات حول تولستوى — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨؛

ص ٤ وما بعدها .

(٢) عثمان نويه — حيرة الادب في عصر العلم ص ٦٦

(٣) رثيف الخورى — الادب المؤول ص ١٥٦



ونكما يقول «هربرت ريد»: «انقضى حتى الان نيف وثلاثون سنة منذ انشاء اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية . لو ان المسؤولين سمحوا للفن ان يتطور طبيعياً على انه مركب دياكتيكى مكون من الخيال والواقع لكان كل شئ صواباً ولكن اتبع بالفعل اخطر المناهج واقتناها وهو فرض فكرة يرثها العقل سلفاً ترسم ما ينبغى ان يكون عليه الفن فى مجتمع اشتراكى» (١)

وفى الحقيقة نحن نجد ان الواقعية الاشتراكية ذات منهج ضيق وطريق مقفل وانها تمثل نوعاً من التجرس الفكرى وتبعد انماطاً من الفن متصلة بوجودان الانسان ومعبرة عن أعمق خلجات ذاته وفرديته . والواقعية الاشتراكية تعتمد على فكرة المادية التاريخية من حيث جعل الشخصيات تفصح بواسطة علاقتها الاجتماعية عن علاقات ابعد مغزى وهى تلك التى تكون بين الرأسماليين والعمال او المستقلين والمستغلين وهكذا تقوم فى اطار ذلك بتوضيح مساوئ البرجوازية وتحكمها فى طبقة البروليتاريا كما انه دعوة مفتوحة لكل منتجى الفن لوضع صورة شاملة وحقيقية للصراع الطبقي فى العالم .

فالواقعية الاشتراكية تضع غيتها أولاً — كما يرى ماركس — على ابراز خصائص النضال الطبقي مع ادانة الرأسمالية والبرجوازية وفى الوقت نفسه يزعم كارل ماركس انه مادام هناك صراع بين الطبقات فلا يمكن ان تتوفر حرية حقيقية لان الحرب سجال بين المصالح المتضاربة بين الدول المختلفة الايدولوجيات وعلى ذلك فلا يمكن للفنان ممارسة قدراته الابداعية فى حرية مطلقة ، وقد خلص من هذه المقدمة الى القول بأن الفن للفن او الادب للادب يوجد فقط فى مجتمع الوفرة فقط «اما فى مجتمعاتنا الحالية التى يصورها الصراع فلا أدب ولا فن فيها الا الادب والفن الذى يخدم قضاياها ويساند الطبقة التى ستسود فى المستقبل ولن نجد احداً يهتم بالمدرسة التى تسمى الادب للادب الا هؤلاء المتخمين بالمال والذين لا مشاكل لهم فى مجتمعهم» (٢)

---

(١) هربرت ريد — الفن والمجتمع ص ١٩٧

(٢) السابق كارل ماركس ص ١٤ .

ولعل اصرار الفكر الماركسى على مقدمته التى ترى ان الانتاج المادى هو الذى يشكل بناء اجتماعيا معيناً ويقيم علاقة معينة بين الناس وبين الطبقة ثم الزعم بأن النظام السياسى بالمعايير الفكرية انما يتحددان بهذا العامل المادى والعلاقة الناشئة وينتج عن ذلك انتاج فكرى داخل هذا الاطار .

لعل هذه المقدمة التى تعتبر ركيزة فى المفهوم الاشتراكى هى التى ظلت تدفع الى الدفع نحو الالتزام المسبور فى مفهومه الماركسى والداعى الى القصدية فيه La Tendencia بالرغم من ان هذه القصدية علوؤها انجلز فى رسالته التى كتبها الى ميننا كاوتسكى Minna kautsky (١٨٣٥ — ١٩١٢) حين كتبت صعدة روايات ذات نزعة اشتراكية يقول فيها ، «... أعتقد أن العمل الادبى القاصد أو الهادف لا يجب ان يفصح عن ذلك مسراحة وانما يجب ان يترك ذلك للحل الذى يقدمه للمشكلة وللحركة الداخلية نفسها دون ان يكون فى حاجة لان يعلن امام القارىء وكأنما هو على منبر عن النورة التاريخية القادمة للصراعات الاجتماعية التى يصفها ويتحدث عنها واذا فالرواية التى تصالج مشكلة اشتراكية لابد ان تحقق فى ظنى الرسالة المنوطة بها تحقيقا كاملا اذا صيرت العلاقات الواقعية تصويرا صادقا وبددت الاوهام التقليدية المسيطرة على هذه العلاقات وحزت التفاضل الذى يريم على العالم البرجوازي وشككت بالضرورة فى استمراره الابدى» (١)

ونستطيع ان نضيف نقطة اخرى وهى انه من المعزوف انه قد حلت اصوات فى روسيا تنادى بقطع الصلة بكل الاداب والفنون التى سبقت ثورة اكتوبر ورفعت شعارات القاء بوشكين وغيره من سبفينة العصر بحجة العمل على ابتكار ادب وفن بوليتارى نقى ومن المعجيب انه قد تكون هذه الدعوة متمشية على حسب الفهم النظرية الفلسفية التى ترى ان البناء العلوى تابع للبناء الادبى ولما كان البناء الادبى الان قد أصبح اشتراكيا فلا بد من اقامة بنيان علوى يناسبه ولا معنى للارتكاز

Engels : lettre à Minna kautsky du 26. 1895

(١)

على الإنتاجات الفكرية القديمة الا ان لينين رفض ذلك وقال : اننا يجب ان نبني على أساس من الماضي والآنخذ بالعمارة التي صيغت تحت نير الرأسمالية كما يقول ، ومجتمع البرجوازيين والبروقراطيين . فكيف تستقيم على ذلك نظريته .

يرى هنري جيفارد أن الادب الروسي قد انكفأ على نفسه والسبب هو أن تعليمات لينين قد تطرقت الى الادب وأصبحت منهجا له فقد طالب بأن يتخذ الادب منهجا خادما جماعيا بالرغم من تحذيرات تروتسكي الذي حذر من الاندماج الأهرج بقوله «يجب ان يأخذ الفن طريقه الطبيعي طرق الماركسية ليست طرق الفن ، قوة الفن ليست واحدة عند الجماعة الوحيدة» .

وفي عام ١٩٣٤ في أول اجتماع لكتاب الاتحاد السوفيتي الذين جمعوا في منظمة واحدة أخبرتهم الحكومة بما يجب ان يقوموا به فتند نصحهم زاهدانوف بأسم اللجنة المركزية ان ينتجوا أعمالا ايديولوجية جاذبة وقد دعاهم أيضا باعتبارهم على حسب تعبير سنتالين «مهندسي النفوس البشرية» الى التيام بتوضيحات أكثر في الواقعية في طريق ارساء الثورة ويجب ان يفصل للحاضر ويخطط للمستقبل وكما يعبر هنري جيفارد الكاتب الاشتراكي الذي يقف على التعليمات الاشتراكية ليصبح بلا أفكار او قد تبلورت هذه الخصائص للواقعية في ان الكتاب الذين ساروا على طريقها الذي اختير بدقة وتحت أشكالها المختلفة أن الرواية نفسها أو المشهد يمكن أن يتغير من ميدان المسركة الداخلية الى المصنع أو أرض البناء ، من الضباب الكثيفة الى الميدان الواسع. ولكن النتيجة كانت دائما واحدة وكما يقول هنري جيفارد «عندما يكون الكاتب في الاتحاد السوفيتي مجبرا على سماع مرافعات المحامين ثم يحاول اصلاح عمله لا يستطيع أكمال عمله كفن» .

وفي عام ١٩٣٠ عانت الكتابة السوفيتية من الزقابة المروضة التي سببت الكثير من الصعوبات وأصبحت «الحقيقة الاشتراكية» نغمة وتصحيحا وعملا هي الرواية التي تدور حول نفسها في الشئون



## البشرية والذئب الزيفى (١)

أن نقممة البنية فتركز في مهمة الفنان وعلاقته بالمجتمع فهو أولا ليس  
كاهن المجتهد ولا هو عبد للمجتمع هو عضو في أطر المجتمع وهو قادر  
على أن يخلص الرؤية للأشياء التي تتنوع في الدلالة حسب مظاهر النظر  
على الأشياء والأفراد، أما وعلى ذلك يستند الفن مقبولة ويجسد نفسه قويا  
كلما كان خاليا من التوقعات داخل أطر نظرية متعددة مقننة سلفا والدليل  
على ذلك هذه الأعمال الفنية الخالدة التي ما زالت البشرية تذكرها  
وتحياها من أمثال الكوميديا الآلية ، وبسالة الغفران ، والأدب اليوناني  
في التزيين وبسالة ، فهي بخور متجددة المصنوع ، ومع أن مثل هذه  
الأعمال سميت في جيل من الناس فأنها تؤثر أكلها في جيل آخر كما يقول  
المستأجرين موزيغان الذي يرى كذلك أن الموضوعة لا يمكن أن يكون هو  
محور العمل الفني ومدار الاهتمام .

وإنك شأن أعدام المذهب الواقعي يهتمونهم بأن هذا المذهب الجماعي  
أنما يقوم بعمليات غيبية للأفراد وصيغهم في قالب واحد متجانسا بذلك التدرجات  
والأوهان الخاصة ويلقى بها بعيدا عنه ، وعندما يواجهون بهذه الملاحظة  
يدرون أن هذه المشكلة خاصة بالفنان تتحل عندما يتغير القضاة على  
الدياريل المتتالية التي يكامح الفنان خلالها دون الإذعان لها في سبيل  
الاحتمال ذاته ، واحتمال فبه تم عندما يصبح التطوير الطيق للفرد شرطيا  
لتطوير الجهن في هذه المشكلة الغيامة وعقبك تحل مشكلة الفنان  
الخاصة» (٢) .

ولكننا نرى أن ذلك عود إلى القضية الأولى قضية ربط الفنان  
«بمفاهيم المجتمع العامة» كما يخبرون أن يقولوا وهذا لن يحل المشكلة .  
ومما هو جدير بالنظر أنهم يدرون أن النظام الرأسمالي في تقسيمه  
العمل حرّم العامل من حقه في الحرية ويرون أن هذا النظام ينقص

بعض النصوص

Henry Giffard: the Novel in Russia from Pushkin to Pasternak. (1)  
ernak. P. 219 London...1946.

(٢) الأدب والفن في ضوء الواقعية جون فريغل ص ٤٤ .

نحرية الفن بحجة أن البرجوازية الرأسمالية الاستعبادية كما يحبون أنه يعبروا أيضا تضيف الفنانين والكتاب الذين لا يجمعون رأس المال الى قائمة العمال غير المنتجين .

ومع ذلك نستطيع ان نرد على هذه النقطة بأن ذلك الخطر المتوهم قد اوقع الفن في الفكر الماركسي فيما هو شر منه وهو خضوعه وخنوعه انظامه وانكار الحزب الذي ندين به الدولة «بل أن لينين يكتب : على الادب ان يفسدوا ادبا مئذيا عليه ان يكون جزءا من القضية الحزبية والبروليتارية السامة للنضال من أجل تغيير المجتمع تغييرا ثوريا بل أنه يبتنى فليستقط الادباء غير المتحيزين» (١) .

بل انهم بنالطون الى حد القول بأن الرأسمالية تفرض على الفن «عبودية ماحقة» وتكبلة بمناغضات مضاعفة وتجعل منه «فنا مفعوجا» ثانيا مزعجا .

واذا نحن حاولنا استعراض الانتاج الفني في مختلف عصوره ابتداء من الاغريق حتى العصر الحاضر نجد ان هذه القضية لا تجد لها اساسا قويا Nemظم الذين عرفتهم الآداب ، وحفظ التاريخ اسماءهم عاشوا في ظل الرأسمالية ونحن لا نقصد من ذلك دفاعا عن الرأسمالية ولكن الماركسيين كمعادتهم يجادلون في حساباتهم هذا الرد فيعللون له بقولهم «فماذا نبت الروائع الفنية في تلك المنزلة العقيمة فهي أشبه بالزهرات التي منبت كالمعجزات» في شقوق الحجر المرصوف في فناء المصنع كما سبق .

والحقيقة كما يعلمها الجميع ليست مسألة زهرات بل غابات كاملة تحتوي على مختلف اشجار الحرفة والفن على مختلف الصور .

ونستطيع القول بأن الادب الروسي من في ثلاثة ادوار في حركته التنموية .

١ - سنة ١٩١٨ ويعرف بطور التحول حشرت فيها الدعوة الى

---

(١) انظر لينين في مائة عام - المعرفه وزارة الثقافة دمشق مايو ١٩٧٠ ص ٢٠٧



ثقافة شعبية وتبنى بوجدانوف عملية انتاج ادباء من العمال والفلاحين جماعة سماها كزنتسيا أى مصنع الحداثة . أدبهم موضوعه الثورة جمعوا بين الرمزية والمستقبلية والخيال وبعثوا عن الواقع رغبة فى تمجيد الثورة .

عارض تروتسكى فكرة الثقافة الشعبية وقال انهم «يحاولون خطأ ان يضغطوا ثقافة المستقبل وأن يضيقوا عليها الخناق بحدود أيا من الضيقة . . . وهم يشوهون مقاييس الكمال الابدى . . . واعترف تروتسكى بجهد اصديقاء السفر وهو اسم أطلقه على غير الملتزمين برأى بوجدانوف وجاءت المعارضة من جماعة اكتوبر التى دعت الى ابداع فن شعبى لا يمت الى الماضى بصلة ورفضوا الشك السياسى ، ونادوا بالالتزام بالخط السياسى . ولم يقرأوا للادب بغير فائدته الاجتماعية .

٢ - وفى سنة ١٩٢٤ تناظر جماعة اكتوبر واصديقاء السفر وانتصر الفريق الاول وكان من نتائج هذا الفوز موافقة الحزب على نتيجته سنة ١٩٢٥ ان أعطت العناصر غير الشعبية وغير الشيوعية مجالا وقوة للابداع الفنى واستردوا ثقافتهم بأنفسهم .

٣ - سنة ١٩٣٩ ظهر مشروع السنوات الخمس أنتهز أفرباخ الفرصة وأعلنت الحرب على «الادب الرفيع المترب» والى بعض النقاد على ضرورة أن يساهم الفن والادب فى مشروع السنوات الخمس وأصبحت هذه الدعوة كلمة السر ووجدت آذانا صاغية من المسؤولين الرسمية فأيدوها وحدد أفرباخ رؤيته الادبية فى «أن تصوير مشروع السنوات الخمس هو وحده مشكلة الادب السوفيتى ، وعلى الكتاب الا يظلوا واقفين جامدين فى مكانهم بمعزل عن باقى طبقات الشعب ، بل يجب ان يجتهد الكتاب والادباء فى الجبهة الادبية ، وهكذا قضى على المعارضين بالنفى أو الطرد أو الرفض» (١) ونستطيع أن نحدد بأن معنى الالتزام فى الواقعية الاشتراكية هو النضال المدرك يقوم به الفنان من أجل مصالح طبقة معينة وهو على حسب الفكر الماركسى صراع بين طبقتين أو ثقافتين وهو

(١) د. محمد كامل حسين فى الادب السوفيتى ص ٩٠ وما بعدها .



يرعى مصالح الطبقة الأكثر تقدما . وهي بالطبع في نظرهم الطبقة المؤمنة بالافكار الاشتراكية ، وهو يعمل على تأكيد وتعميق هذه الافكار مع التطابق بين ابداعه الفنى واتجاهه الاجتماعى وهذا الابداع يتبلور — ان لم نقل يتجسد — فى مجرد عكس الحياة فى حركتها التاريخية واثراء الفكر بكل ما يتصل بتجارب البروليتاريا اى ان الابداع الفنى محدد ومقيد فى الاختيار داخل الحركة التاريخية الدافعة الى مصلحة مجتمع معين بحجة ان الخيال إنما يأخذ مزاياه من الواقع والانسان جزء من هذا الواقع وليس هناك من تناقض بين الذات والواقع الموضوعى بل انهما — يتزحان فى صورة شكل جديد وهو الواقع الموضوعى المركب من الذاتية والموضوعية .

وعلى الفنان تجاوز هذا الواقع متغلغلا فى داخله كاشفا عن المعانى الداخلية لهذا الواقع فلا يرينا اياه على ما هو فقط بل كما يجب ان يكون هذا الواقع .

فماركس يعتبر الفرد «كائن اجتماعى» وكل ما يتدعيه انما هو نتاج نشاطه العملى والفن هو المعبر والعلامة الدالة على هذا النشاط العملى وكما يرى انجلز كذلك ان الطبيعة لا تنعزل فى ناحية والفكر فى ناحية اخرى . وان تكاء الانسان لم يكتمل الا حين ادرك واستأثر تغيير الطبيعة .

فهناك رد فعل متبادل بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع بناء على ان جزئى العالم المادى والمعنوى — على حسب الفكر الماركسى — متصلان مؤثران فى بعضهما .

فنظرية لينين المعروفة باسم نظرية الانعكاس والناطقة من فكرة ماركس أصلا ترى ان الذى يحدد شعور الناس انما هو وجودهم الاجتماعى وليس هو شعورهم هو الذى يحدد ذلك الوجود فافكار الناس ومعارفهم انما تلك كله انعكاس لطريقة وجودهم . وان كان لينين يوضح هذه النقطة بالتركيز على ذلك الانعكاس . وليس التفكير مجرد بناء علوى بل هو صورة متناقضة لانعكاس العالم الخارجى والواقع كذلك .

وهنا يخالف الفكر الماركسى نظرية هيغل اذ يدون ان الحركة الفكرية

ما هي الا مجرد انعكاس لحركة الواقع منقولة الى ذهن الانسان في حين ان هيجل يزى ان الحركة الفكرية هي التي تكون الحقيقة وهذه هي المظهر الخارجى للفكرة .

ومع ذلك فقد كان المفروض ان يسيطر المنهج الحقيقى للواقعية فى الفن التى ترى على سبيل المثال ان الفئة الاشتراكية يجب الا تعرض بهرجة سياسية والوانا غامقة الدلالة على المغزى السياسى بل يجب ان تنبع من داخل الحياة نفسها تصور بالوسائل الفنية وبالقدرات الخاصة للفنان ما وراء هذا السطح البظاهرى وما يتموج داخله من مشكلات اجتماعية ثم يقوم الفنيان ببلورة المفهوم الابصيل وبسيط ركاب الاحداث المختلفة .

اذ يجب ان تكون خيوط العمل الفنى نسيج الحياة فمجرد الاتكاء على الفكرة السياسية لا يمكن ان تننى عن الموهبة ، وهذا اتجاه طيب ومقبول ولكن الخطأ او الخطر كما سبق راجع الى التطبيق لهذه النظرية .

راى لينين ان الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بكل تطور مادى فى المجتمع وعلى ذلك فالفن وسيلة لتربية الجماهير على ان تقوم هذه الجماهير بمحاربة النظام الاجتماعى الذى يحرمها من حريتها حتى يسكن للادب ان يقدم لهذه الجماهير ما يفيدها مادام الادباء والفنانون واقفين فى صف الثورة الاشتراكية .

«ان الانتقال الى مواقف الحزب فى الادب كما فى الايديولوجية عموما يتم - حسب لينين - عندما يدرك الاديب العلاقات بين الطبقات ولا يبقى امامه اذ ذاك الا ان يختار ويقف فى صف هذه الطبقة او تلك فى مجابهة الاحداث وبكلمة اخرى فان الاديب يجد نفسه امام ضرورة اختيار سياسى وهو يختار حسب ما يميله عليه واجبه الطبقي» (١)

ولكن القضية لا تكتمل حيثياتها ففكرة الواجب الطبقي تبدو غامضة وكل فنان يستطيع تفسيرها كل حسب ما يريد بل من الممكن ان تعنى حرية

---

(١) المعرفة مايو ١٩٧٠ وزارة الثقافة دمشق ص ٢١٢ .

الاحتيال وحرية الفكرة ، ومع ذلك فهو يرفض الحرية المجردة للإبداع ويرى أن الفن ليس فوق الطبقات وأنه غير متحيز مع ما في ذلك من المناقش الواضح بين الحرية والتحيز . بل إنه يضع في مقابل هذه الحرية التي نراها للاديب يقدم حرية تسمى بالادب المتحيز . وإن الحرية لا تنعدي — هي معتقده — «عكس الحياة بشكل أمين في حركتها التاريخية» (١)

فصدا يطب لينين من بوجدانوف كتابة رواية للعمال ويرسم لها حلولها ومناهجها والغرض السياسي منها تكون حرية الإبداع قد تمزقت أن لم يكن قد محقت حين يقول له : عليك أن تكتب رواية للعمال تظهر كيف أن الرأسماليين الكواسر قد نهبوا الأرض ، وبددوا البترول كله ، والحديد كله والخشب كله وكل الفحم سيكون هذا كتابا مفسدا للفنانية .

فبينما يسلم الواقعيون بأن الكاتب أو الفنان حين يؤكد أصالة موهبته قد يكون مقنعا في وجهة نظره التي ترى أن مجرد المعرفة بواقع الانسياء لا يكفي للإبداع الفني وأنه ليست هناك معرفة نظرية نستطيع بث الحياة في الجماد وأن تمد الفنان بتعبيرات مبتكرة — يسلم الواقعيون بهذه النظرة وإن الفن يخاطب الاحساس وأن العلوم تخاطب العقل وأن الأول يستعين بالخيال والثاني يستعين بالتعليل وأن الواقعية لا تمنع المواهب الفنية للمجربين منها ولا تخلق من الفنان العاجز فنانا مبتكرا إلا أنها تقوم — هي — بهم — بما هو أفضل من ذلك أنها لا تقدم وصفا لطبع المبتكرات الفنية ولكنها توقظ الضمائر عن طريق تنمية الإدراك السليم والفهم الواعي وتعميق المعرفة لتتهدى بكل ذلك قدرة الفنان على أن ينتكر بل ويجيد الاسكار مع أهداف مشاعره عن طريق استكشافها للفنان العلاقات بين الأشياء والترايط الخفى بين ما يظهر وما لا يظهر منها .

ولكننا لا نستطيع قبول مثل هذا الحجاج فالزعم بأن الواقعية تساعد الفنان على الرؤية أو تقدم له المعتقدات الصحيحة بالعلاقات الاجتماعية ينفي في الوقت نفسه ما يجب وما يختص به الفنان من قدرة

---

(١) المعرفة ص ٢١٤ .



قراءة على الرؤية الصحيحة للأشياء من مطلات فنية الخاصة حتى يصبح ما ينتجها واقعاً في دائرة الفن أما فرض الوصاية بحجة إزالة التناقض بين المثل الفكرية والواقع الاجتماعي بذلك تحمل مرفوض للفنان الصادق. الحس يستطيع التمييز الصادق للأشياء ونحن بذلك نكون قد حرمانه وحرماناً أنفسنا من تجربة الفنان الخاصة في إطار قضيته الفنية .

أما القول بأنها تدرب الفنان على مواصلة التوغل بحثاً عن الحقيقة وتدفع به إلى التفلغل داخل معتك التناقضات لنفجر له معنى الحياة وإدراك الجوهرى للأشياء ومباغته فقول لا يؤخذ على علته ؛ فليس هذا من شأن كائن غير الفنان نفسه والا فقد هذه الصفة فإذا لم يكن قادراً أو كان فاقداً لأدوات الفنية التي تساعد على التوغل داخل أسوار الأشياء واقنناصها وإبرازها في حدود ما تتيحه له عبقرية فلا معنى لادخاله في دائرة الفنانين .

وعلى ذلك يصبح من لغو القول الزعم بأن المادية التاريخية ستمد الكاتب بعمق النظرة للأشياء حتى يجبد عمله الفني لأن العمل الفني ما هو إلا عمق نظرة خاصة للفنان المنتج له محوطة بوسائل الفن الخاصة .

إننا نؤمن بأن التهرب من المساهمة في قضايا المجتمع ومشكلاته يعتبر جبناً ونؤمن بأن القارئ الحديث في هذا العصر الذي يتميز بالحركة الدائمة لا يرضى الاكنفاء بأن يحلق على أجنحة خياليه تطير في فراغ مزيف متوهم في صور براقية مجدية من نبض الحيوية بل عليه المساهمة في عالم متغير متحرك له مشكلاته وقضاياها بل وعليه أن يساهم بفنه باعتبار هذا الفن مرآة لعقله ووجدانه في جميع ألوان القضايا والمشكلات التي تزخر بها الحياة على أن يكون ذلك نابعا من حساسيته الفنية وشعوره الخاص لا باعتباره مجرد عاكس للتغيرات التي تدور في إطار المجتمع .

لقد كان النقد السوفييتي يضع عينه على قيمة الانتاج الأدبي من ناحية خدمة الفكر الشيوعي ولا يقبل أن يخرج الفنان عن هذا الإطار فمثلاً حين ننظر إلى موقف هذا النقد من الكاتب القصصي زوشنكو الذي كان يؤلف قصصاً عن الحب والزواج والروابط الأسرية وأحياناً يقدم نقداً للذين يستخدمون شعارات شيوعية ويسيطرون استخداماً نجد أنه يتعرض

للتجريح. ويجيء في قرار لدائته «إن للادب للسوفيتي. ليس فيه مجسالة  
للمؤلفات والكتب غير ذات القيمة من الناحية الفكرية الشيوعية». ثم يصدر  
قرار بطرده من اتحاد الكتاب السوفيتي.

وكذلك الأمر بالنسبة ليوريس بابسترناك فبعد اتهام روايته بأن  
منهجها الفكري العام لا يتماشى مع الثورة الاشتراكية وأنه يبرز في صورة  
مشرقة حياة الرأسماليين وأن أبطال روايته فرديون يهتمون بمشكلاتهم  
الخاصة وأن بطل قصته «الدكتور زيفاجو» يستشعر نحو الثورة نفورا.  
وأنه لم يشجب موقفه بطله هذا وأن هذه الرواية تتعارض مع تقاليد الادب  
السوفيتي الرائقة.

ثم يرون في نهاية الأمر أن هذه الرواية تعبر عن غرور زائف وإشارة  
شكوك حول ثورة أكتوبر.

فعلني ذلك يصبح المضمون الفني مستمدا من الواقع الاجتماعي لا من  
«موقف» الفنان من رأيه تجاه هذا المضمون وبذلك يفقد العمل الفني  
خصوصيته وأصالته فالمفروض أن تكون قيمة هذا العمل الفني متولدة من  
خصوصية الموقف الفكري الخاص للفنان وما يضيفه إلى بقية المواقف من  
قيم ثرية تعيد من السلوك الاجتماعي أو تعطى رؤية جديدة وتحدث في  
ذلك لا تلغي قدرة الفنان الخاصة فيما يمكن أن نطلق عليها لفظ عبقريته.  
الذاتية وفي الوقت نفسه نكون قد راعينا التفاعل المستمر بينه وبين  
بيئته ومجتمعه ، فما لا شك فيه «أن مادة العمل الأدبي إما أن تكون مستمدة  
من العالم الذي يحيط بالفنان ، وإما أن تكون تابعة من العالم الذي ينطوي  
عليه وهو في أي الجالين يحدد موقفه من إحدى ظواهر الكون كما يدل  
دلالة واضحة على أن الخلق الأدبي مرتبط بمبادئ وآراء خاصة ...  
فلنسلم إذا بالمسؤولية ما دام هنالك التزام . . . أيا كان لون  
الإدبير. وأيا كان طبيعة ومزاجه وثقافته وتجربته وموقفه من الحياة . وفي  
هذه الأيام يتجه الادب الحديث إلى فهم النفس البشرية فهما قائما على  
تصوير الواقع دون زيف فيزي ولا لفرار . وفي هذه النزعة المجللة المختشقة  
يصطدم الأديب بمواقف المجتمع ولا يتقبل كل الآراء التي تشيع من  
حوليه . فيحدث ذلك للتصدع الذي يمدح إلى الابداع وإلى الدعوة إلى



منعاً يبر فيها ما فيها بما لا ترضى عنه المجموعة أول الأمر في كثير من الأحيان ، فالمسؤولية بهذه الكيفية ليست سلبية بالنسبة لمن حوله لأنه يطبقه يسعى لأحداث أثر كتب من أجله ، وبين هذه الغاية وموقف المجتمع مئة وموقفه هو من المجتمع ورغبته في تحقيق فلسفته ودعوته إلى معايرها التي أخلص لها تكبر المسؤولية وتتعد ، فإذا هي ممتدة في نفسه متشعبة وإذا هي متصلة بالمجتمع تصطرع من أجله ثم إذا هي لا تخلص من قيود الفن وطبيعته» (١)

إذا لابد من الوفاء بمطالبين الأساسيين الخاص والفعال الذاتي المتصل بوجدانه الفنى مع وفائه بالمضمون المعبر عن حركات الجموع فيما يمكن أن يسمى بالمزج البنائى بين الصياغة والفكرة عن طريق امتداد وعيه والتصاقه بحركة وتموج المجتمع . ومن هنا يكتسب فيه الاحترام والقبول لبغده عن الاقتسار والفرض بدعوى انارة الطريق للفنجان حتى يتحسب المشكلات بصدق كما يقولون .

ولعل خير دليل على صدق ذلك تحليلات بلزاك الواقعية بالرغم من معتقده السياسى الخاص فى المسيحية والملكية فقد استطاع — كما سبق — القيام بفلسفة التزامية أثارت إعجاب الواقعيين الاشتراكيين أنفسهم الذى صرحون أنه خير دليل على سلالمة المذهب الواقعى فى الأدب . فإذا كان كما يقولون فلماذا يطالبون كتابهم بالتزام يضعون تقنيته الخاص لهم . بل انهم يعترفون ان ميدياته السياسى لم يمنعه من حسن الوفاء لمبادئ الواقعية وإذا كان ذلك صحيحاً فلا معنى لفرض منهجية سياسية على الأعمال الأدبية . يقولون عن بلزاك «إن عياطفه السياسية لم تعصب عينيه قط إلى الجيد الذى يخفى عنه الخبايا . . . كان قلب بلزاك وعقله واحساسه الشريف النزيه فى ثورة على نظام عصره . . . لم يكذباً قصته «الملكة الانسانية» حتى شغلت المشكلة الاجتماعية باله فطفق يعرضها فى أساليب ثورية يقبب من قوله ، كيف يحرم غارسى الحبوب ومتبتها وساقها وحاضنها مرة كده فياكل اقل مما ياكل غيره؟ . . . ولم يغيب عنه ان نظام الحكم فى عصره يقتضى «بثلاثين

(١) مجلة الآداب ١٩٥٤ مقال بقلم د. «أحمد كمال زكى»



«مليوننا» من الانفس في سبيل خمسمائة اسرة نبيلة. وان ديمقراطيتنا  
الاغنياء تستهلك الضعفاء وأن الرأسمالية الاستغلالية تجرد الانسان من  
ايمانه بالحياة الشريفة وبالقيم الانسانية .. ويقول : «انه يشم رائحة  
الرمم تنبعث حوله من المجتمع المشرف على السقوط وأنه يرى شبح  
الاشتراكية يصعد في الافق .. لقد مزج بلزاك شخصنة الخاصة  
بالشخص التاريخي ومن يتصفح فهرس قصته «المهارة الانسانية»  
لا يكاد يميز بين هؤلاء وهؤلاء وهو يستخلص العنصر المحرك والعمل  
البارز والعاطفة الغالبة ... ويبعث خياله المركب الحركة في كل هذا  
ويعمل على انماؤه ويظل يدفعه الى الامام حتى ينتهي به الى هـاوية  
نهـايته» (١)

وبعد هذا الدفاع الحاز عن واقعية بلزاك وهو لم يخضع فيها لتوجيه  
خاص أو تقديم «مساعدات للواقع» لتوضيحه ومساعدته بل اعتمد على  
ذاتيته وقدرته الفنية الخاصة باعتراف الواقعيين الاشتراكيين انفسهم .  
فاننا نرى ان الفن الاصيل هو الذي يقدم استكشافا مطالا جديدا للاشياء  
ولعله من المناسب الاشارة الى قول الواقعيين الاشتراكيين انفسهم  
«لقد كان كل شيء حقيقى موهوب في الفن خلال سائر العصور مبتكرا  
وفرديا على الدوام ... ان فردية الفنان عامل عظيم الاهمية في استمتاعنا  
الفنى بآثاره» (٢) .

ومع ذلك فانصار الواقعية الاشتراكية يرون ان مذهبهم يجاول فهم  
الوجود بدون زيف وأنه منهج علمى يعرض للأسباب والفتائج وبه يظهر  
ترابط الوجود ويؤدي الى ربط الفرد بغيره ويربط المشكلة الخاصة  
بالمشكلات العامة وأنه يوضح الهدف المشترك بين الفرد والمجموع في عمل  
مشترك يحل فيه التعاون محل التنافس .

ولكن هذا المتطرق يصعب قبوله لأن أخطر ما في هذا المذهب الدعوة  
الى التحيز والتحزب ، وربط الفرد بغيره انسابا ربط جبرى في حدود

- 
- (١) جون فريفييل — الادب والفن في ضوء الواقعية ص ١٣٦ .  
(٢) ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع بقلم : ف.م. زيمرنكوفيتش في مجلة  
فوكس العدد الرابع والسبعون ١٩٥٢ .

مفاهيم مقننة سابقا وخاضعة لإرادة الحزب قبل أن تكون نابعة من إرادة حرة للفرد .

أما الزعم الآخر كذلك بأن أعداء الواقعية في رفضهم تفسير حركة التاريخ بأنها حلقات متتالية من الجهاد في سبيل الخلاص من الاستعباد إنما تحرص هذه النظرة لتظل خادمة لتمييز الداعين إلى رفض الواقعية على غيرهم فهذا قول على فرض صحته لا ينهض دليلا على ضرورة فرض المذهب .

كذلك فإن القول بأن «الوجودية» تعمل على تنمية النزعة الذاتية وتقوية الميل الفردية ولهذا تؤيدها القوى الرجعية الغربية الرسمية وغير الرسمية كل التأييد وتشتبك معها في مقاومة خصومها الشرفاء . هذا القول لا يستقيم على ياقه فقد سبق من رؤية هذا المذهب «الوجودية» «والفن للفن» أن الالتزام الوجودي يكاد يكون قريبا من الروح المعاصرة لشخصية الفنان وعلاقته بالمجتمع ولم نسمع أن الدول الاستعمارية تنشر اعلانات أو تقدم نشرات للدعاية للمذهب الوجودي في فلسفته الفنية وأما نظرية «الفن للفن» فلها ظروفها الخاصة وفلسفتها التي سبق عرضها ولا نعتقد أنه جال بأصحابها فكرة خدمة الاستعمار تلك التهمة التي يشهرها الواقعيون على الدوام في وجوه خصومهم حتى أصبحت رذيلة من رذائلهم المعروفة ولعلنا نذكر اتهامهم لكأمو بأن الأمريكيين يدفعون له ثمن تأليف كتبه .

هذا ونستطيع أن نشير إلى أن فلسفة الالتزام قد وجدت لها صدى في النقد الأدبي في الولايات المتحدة نفسها وها هي تمثل من الناحية الاقتصادية قمة الرأسمالية فقد راحت أصوات النقاد أيضا ترتفع غببا داعية إلى النظر إلى الأدب نظرة ذات مطلات اجتماعية .

وتد قام برنارد سميث بالدعوة إلى هذه الفلسفة الرامية إلى ربط الأدب بنشأيا العصر «ونس اتسع نطاق تأثير الواقعية الاشتراكية في أمريكا بعد ذلك ؛ وظهر في إنتاج نقاد يمثلون اتجاهات مخالفة لاتجاهات الواقعية الاشتراكية مثل الـتـتـدين آدموند ولسن وكينيث بيرك» (١)

---

١) د. محمود الربيعي في نقد الشعر ص ٥٩ .



وكذلك كان النقد الانجليزي اخصائيه دعوى الالتزام فيما كان يدعو  
اليه كروستوفر كودويل (Cudwell) (١٩٠٧ - ١٩٣٧) الذي يعتبر ثوريه علي  
الاتجاه الفردي الذي يتميز به النقد الانجليزي ، كما انه ثورة علي الحرية  
النقدية الكاذبة» (١)

وما هو معروفتا انه كما سبق لنا ان قرأنا بدعوة سارتر وغيره  
كانت المجال الخصبة للقائنا الواضحة بلسنة الالتزام في ندها الادبي  
من طريق دعوة سارتر المتأثرة بفلسفته الوجودية التي سبق  
مناقشتها .

وفي الصلحات السالفة نعرض بشيء من التفصيل للنقد  
الادبي الذي يرتضيه سارتر للأعمال الادبية بناء علي فلسفته الالتزامية  
الخاصة .

والنقد الادبي في هذا المقوم يؤكد ضرورة تبني العمل الفني عن  
طريق مدى تجاوبه واتصاله الوجداني مع افراد هذا المجتمع وتوجهاته  
الخاصة .

ونلاحظ ان سارتر في منهجه النقدي ينفي عن نفسه انتفاعه بالنتائج  
النقدية الماركسية وهو يبدأ بوضع مجموعة من المسئلات وموقف  
النقد من .

يبدأ بمشكلة الكتابة ويراها طريقة من طرق «الكشف» للعالم وان  
النثر وحده هو الذي يجب ان ينوط به الالتزام ، بالنظر في رايه هو الذي  
يتطلب القيام بعمل الدفاع عن الديمقراطية ، وأن هذه الديمقراطية التي  
هي نتاج الحرية اذا اخصاها تهديد فان علي النأ ان يترك قلبه لاجل  
سلاحه وعلى ذلك فالادب يسير بك الي المعركة .

«ان فن النثر يتضمن مع النظام الوجداني الذي يخال للنفس فيه معنى  
الديمقراطية . ونحن نهدد هذه الحرية بقتل التبدل للنفس ، وهذا يمكن  
القلم عن الدفاع عنها ، وهذا يتوجب عن الفنان ان يحمل السلاح . فان  
الادب يرمي بك في قلب المعركة والكتابة هي وسيلة مختصة من اجل  
الادب يرمي بك في قلب المعركة والكتابة هي وسيلة مختصة من اجل

(١) السابق الصفحة نفسها .



ارادة الحرية ، ونحن تبدأ فأننت اذا بانزج ننت أم أبببب» (١) .

فهو يرى أن النثر هو التعبير الصادق والواضح عن وجهة نظر السقار، ويرى أن اللغة كأداة قوامها الاتصال وتدعيم النضال بين الانسانية ، فالنثر ينحو نحو هذا العالم الموثق، والكاتب في هذا الصراع الذي يشارك فيه مع الآخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعي كامل يقصو فينه هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقه من جديد .

فسارتر يؤكد أنه «بدون شك عمل الكاتب حادثة اجتماعية فالنثر الانبى هو نثر ملتزم Committed ويجب أن نستعمل اللغة بعناية وفهم مع مراعاة أنه لا يقصد اللغة اليومية لسنة التدوين التي هي مجرد نشاط عام ولا تلك اللغة الشاعرية أن صتح التعبير .

فهو يريد أن يكون الفن قائما على تخيل ووضع العالم في نظام ما ، وأنه اذا كان على الكاتب أن يكون «تقدميا» فذلك راجع الى أن طبيعة العمل الفني هو أرساء الحرية .

فالكاتب لا يكتب لنفسه وهو لا يلقي بانفعالاته وذاته على الصفحة التي أمامه مجرد أن ذلك هو كل مهمته وواجبه فهذا بخلافه لو وجد الاديب منفردا ووحيداً بدون الآخرين فقد العمل الفني اعتباره «كموضوع وانتهى الامر بالاديب الى اليأس وترك الكتابة» .

والكاتب يضع أمام عينه أنه يواجه نفسه بكتابته أمام حرية قارئه وهو يقلم في الوقت نفسه أن الكلمة التي يقولها انما هي «شعسل» وعلى ذلك فهو على وعي تام بخطورة وبتسببها كأداة اجتماعية تضعه أمام مسؤوليته أمام نفسه وأمام الآخرين .

وسارتر ينفي الالتزام عن الرسم والموسيقا والنحت لأنها مجرد معاني أما الكاتب فهو يعرب عن المعاني ، ويرى في الأيقنة نفسه أن الشعور من باب الرسم لا يقبل الالتزام .

---

Situation . p. 113 (١)

ونلاحظ أن الدكتور ظه حنين يعارض سارتر في هذه النقطة ويرى. «أن المصورين والمثاليين والبنسائين والموسيقيين يمكن أن يلتزموا ويحتملوا التبعات ، وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر ، وبعد أن وجد النثر ؛ وفي العصر الذي نعيش فيه ، وفي البيئة التي يعيش فيها جان بول سارتر نفسه» (١) .

ويسخر سارتر من أصحاب نظرية الفن للفن وكل من يحصر الفن في إطار فني بحت ولا يقبل كذلك النظرة الفرودية التي تعتبر الفن مجرد كشف عن اللاشعور .

أما حجة سارتر في أن الشعر لا مكان له في الالتزام فإنه يعللها بأن الشعراء يرفضون استخدام اللغة ويرد على المتسائلين بأنه لا يستطيع أن يجلم بالالتزام الشعر فيوافقهم على ذلك لأنه يرى — كما سبق — أن الشعر يدخل في باب الرسم والنحت والموسيقا وهي فنون لا يمكن لها أن تلتزم لأنها بدون معنى ! فالمعاني لا ترسم ولا توضع في الحان فمن الذي يجروا والحالة هذه أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزاميين ، وعلى العكس من ذلك فالكاتب عمله هو بلورة المفاني ، وأيضا من الناحية الأخرى نلاحظ فرقا ثانيا هو أن نفوذ وسلطان المساني إنما هو في ميدان النثر والشعر إنما هو بجانب فنون الرسم والنحت والموسيقا» (٢) .

ويناقش سارتر فكرة رفض التزام الشاعر بحجة أن الشاعر قد ابتعد عن اللغة فهو في الموقف الشعري L'attitu de poétique يعتبر الكلمات مجرد أشياء ، والشاعر يقف عند الكلمات لا وراء الكلمات ، فالشاعر يرى الكلمات ليست أداة بل مجرد إشارة يخترقها إلى ما وراءها .

«أن الشعراء أناس يرفضون استعمال اللغة نفعا ولأن المعرفة الحقيقية تكمن في استخدام اللغة كأداة وبواسطتها فلا يمكننا أن نتخيل أن هدف الشعراء تمييز الحقيقة وليس كذلك عرضها أو توضيحها» (٣) .

---

(١) ألوان ص ٢٧٧ .

Situation. p. 63 (٢)

p.63 : 64 (٣)

ولعل الدكتور ابراهيم سلامة كان متأثرا بفكرة سارتر هذه في دعوته الى الادب الاجتماعى والى ان النثر هو القادر على القيام بوظيفة التعبير حين يقول : «ونحن فى حاضرننا لا نحتاج الى الشعر الغنائى كثيرا ولا الى الشعر القصصى كثيرا . . اما شعر الحياة التى نحيها والاحداث التى نعانيها فهو ما يجب ان تتوجه الجهود اليه . . واللغة النثرية لا الشعرية فى هذا الادب الاجتماعى هى الاداة الطبيعية للاداء لان اساليب الحياة فى طبيعتها لا يؤديها الناس بالشعر ؛ ولان الشعر يتحكم فى الشاعر اكثر مما تتحكم فيه الوقائع ولان الاناقة فيه لا تتفق مع خشونة موضوع الاداء فى كثير من الاحيان» (١)

وسارتر يرى كذلك ان الكلمة للمتحدث مجرد خادم مطيع ونكتها للشاعر نافرة متوحشة فهى تمثل مخلوقا ذا كيان مستقل ، والشاعر خارج هذا النطاق اللغوى «والكاتب الملتزم يعرف ان الكلمة فعل ، وهو يعرف كذلك ان الكشف تغيير ، ولا نستطيع هذا الكشف الا اذا رغينا فى التغيير وقد تخلص عن الحلم المسنحيل فى تصوير تجريدى للمجتمع» (١)

والعلاقة الوحيدة — فى رأى سارتر — التى تربط بين الشاعر والنثر هى مجرد رسم الحرف وحركة اليد التى ترسم هذا الحرف وفى غير ذلك ينقسم الاثنان ففن النثر — يباشر فى اثناء الحديث ومادته لها معنى بشكل طبيعى ولها دلالة ، والنثر فى موقفه فكرى انه كما يقول سارتر الاصبع السادسة او الساق الثالثة ؛ والكلمات مجرد اصطلاحات تبلى وتمحى بالاستعمال .

وأذا كان الالتزام محرما او ممنوعا على الشاعر فهل هذا السبب ذريعة نتخذها لاستثناء النثر كذلك من قضية الالتزام ؟ نحن نسأل أى

---

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب — مكتبة الانجلو ١٩٥١ —



الامور يشتركان فيه ؟ النثر يكتب هذه هي حقيقة والشاعر يكتب ايضا ولكن -  
 عمليتي كل منهما ليست متماثلة تماما ماعدا حركة اليد ورسم الحرف . .  
 النثر يكون نفعيا في جوهره وحقيقة أمره ، وأنا أميل الى الاعتقاد بكل  
 رضا الى القول بأن النثر انسان «يستخدم» «الكلمات» . . الكاتب دائما  
 متكلم : انه يسمى ويعيش ويميز ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب  
 ويستفهم ويتضرع ويسب ويلعن ويوعز ويلقن ولو انه فعل ذلك  
 في الفراغ فلن يجعله ذلك شاعرا ، بل انه سيكون مجرد نثر يتحدث  
 بدون أية غاية أو فائدة من حديثه (١)

فسارتر يرى أن الشاعر يتأمل بطريقة تجريدية كلمات اللغة وهو  
 يحس بأن لها اشعاعا خاصا ولا يكاد يحس بانفصام بين الاحساس بأن  
 الكلمات «والشاعر في حقيقة الامر قد انعزل تماما عن فكرة استعمال اللغة  
 كأداة ، وهو قد اختار بلا نكوص الموقف الشعري آخذا في اعتباره ان  
 الكلمات مثل الاشارات أو العلامات الشخص المتحدث «يقصد النثر»  
 وراء الكلمات لتربطه بجانب الموضوع المتحدث عنه واما الشاعر فانه يكون  
 بجانب الكلمات لانها في المنزلة الاولى عنده ، انها تكون مطيعة بالنسبة  
 للنثر وانها باقية على حالة متوحشة بالنسبة للشاعر ، وهي بالنسبة  
 للنثر مجرد اصطلاحات نافعة وأدوات تستهلك شيئا فشيئا ثم يلقونها  
 وراء ظهره وقتما لا تعود قادرة أو صالحة للاستعمال ولكنها بالنسبة للشاعر  
 اشياء طبيعية بل انها تنمو كذلك في صورة طبيعية فوق الارض مثلما ينمو  
 العشب ومثلما تنمو الاشجار» (٢)

فالنثر هو الذي يملك ناصية الالتزام وعليه ان يطلق الكلمات لتصير  
 كلمات هادئة فقد اختار طريقة كشف العالم للناس وللآخرين حتى يحدد  
 كل مسئولية تجاه الموضوع الذي اختاره ، فلا يكتفى ان يطلق ليستمتع  
 بصوت الكلمات وجرسها فالكلمات مهندسات محشوة

situation P. 70 (١)

P. 64 (٢)

وعليه ان يسددها لاهداف ولكنه فى الوقت نفسه عليه ان يهتم بجانب اهتمامه بالمضمون الى اهتمامه بالاستلوب ، فالاسلوب يعطى النثر قيمة .

ومع ذلك يجب الا يكون الاسلوب هو القضية ولا يكون الشاغل هو البحث عن الاسلوب وانتظار الفكرة التى تهبط فان المقتضيات المتجددة فى الاطار الاجتماعى ستجعل الفنان ملزما بايجاد لغة جديدة أو تكتيك جديد !  
فالفن لم يكن أبدا بجانب الاسلوبيين

L'Art n'a jamais été du côté des pwristes P.76

مع ملاحظة ان سارتر يرى ان الصيغة المقبولة للاسلوب انها هو ذلك الذي لا يكاد ينتبه اليه القارىء لانه يؤدي دوره فى خدمة المعانى ويزيد بها ايضاحا من غير ان تتوقف انظارنا لتعامله افالناثر يضىء معانى عواطفه ساعة يعرضها أما الشاعر فهو على النقيض من ذلك انه يصب عواطفه فى قصيدته الشعرية ثم يقطع علاقته بها» (١)

ويقرن العلاقة بين القارىء والكاتب من جهة الاسلوب بأنها مثل لوح زجاجى غير مصقول يتوسط القارىء والكاتب ، وعلى ذلك يجب ان تجيء المتعة الجمالية كنها غير مقصودة أو كشيء خفى لا يكاد أحد يظن اليه فان تناسق العبارة وموسيقية الجمل تقدم «تهيئة خاصة للقارىء بدون اشارة انتباه ويضرب لها مثلاً بأن طقوس الايمان ليست هى الايمان ولكن القداس مهيب له ، أو مثلما تنظر الى رقصة من الرقصات فى حشد ذاتها لن يبقى منها الا تأرجحات سخيفة ومملة .

ويرى سارتر ان الذين يعارضون الالتزام باسم نظرية الفن للفن القديمة كما يسميها ، يرى انهم ايضا لا يمكن ان يقبلوا بها لانها جمالية محضة بدون فائدة ، ولانهم يعلمون ان الفن المحض والفن الفارغ شيء واحد .

ويعرض الدكتور طه حسين الى تحليل سارتر للعمل الشعري وخلصه من هذا التحليل الى رفض التزام الشاعر فيرى ان الاستدلال بالتاريخ يثبت خطأ سارتر وان الشعراء كانوا يلتزمون وأن حجتهم التي أطل فيها للتدليل على وضع النثر ونصاعته وقدرته على الايصال تصبح لا سند لها اذ يلجأ بعض الناثرين الى أسلوب الشعر الذي رفضه سارتر وقد يحدث العكس .

يقول الدكتور طه حسين : ان جان بول سارتر «انما يتحدث عن الشعر المعاصر عند بعض الاوربيين او عند بعض المذاهب لبعض الشعراء المعاصرين وامام مشكلة خطيرة لم يحلها ولم يحاول ان يحلها .. وهي ان الانسانية المثقفة تكلمت شعرا قبل ان تتكلم نثرا ، وادت بالشعر اغراض الحضارة كلها في وقت من الاوقات ، فقد كان الشعراء اذا يلتزمون ويحملون التبعات ينثرون بالحياة الواقعية ويؤثرون فيها الى حد ان كان الشعر بالقياس الى الانسانية القديمة مصدرا خطيرا من مصادر التاريخ ومن السخف ان يقال ان شعراء الالياذة والوديسة والشعراء الفنبائيين والمثليين عند اليونان والبرومان وفي العصر الحديث لم يكونوا يلتزمون ولم يكونوا يتصدون الى المعاني في انفسها ولم يكونوا يتخذون الالفاظ وسائل الى هذه المعاني» (١)

كذلك يعرض الدكتور طه حسين الى الوجه المقابل من القضية وهو «ان الكتاب الناثرين قد يذهبون مذهب الشعراء فيعنون بالالفاظ في انفسها ، ويتخذونها غاية نفعية ومظهراً من مظاهر الجمال .. ومن الظواهر الادبية الواقعة المحققة ان الشعراء قد يقصدون الى المعاني ، ويتخذون الالفاظ وسائل اليها ولين الكتاب قد يعنون بالالفاظ ويتخذونها في انفسها مادة الفن ، فاذا كان الالتزام واحتمال التبعات منوطا باعتبار الالفاظ وسائل والمعاني غايات ، فأصحاب المعاني من الشعراء والكتاب سواء في الالتزام ، وأصحاب الالفاظ من الشعراء والكتاب سواء في التحرر من هذا



الالتزام» (١) ويضرب الدكتور امثله بشعراء المقاومة الفرنسية الذين يعرفهم سارتر ويؤكد أنهم كانوا جميعا ملتزمين .

على انه من الناحية الاخرى نلاحظ ان سارتر لا ينكر ان يكون الشعر مكثفا بمشاعر اجتماعيه ومتخذا موقفا من الاحداث السياسية التي تهم المجتمع ولكنه مع ذلك يرى ان هذه الامور تكون غير واضحة ولا بينة او شافة عن نفسها في الشعر مثلما هي كذلك في النثر ، وانه من طبيعة العمل الفني في الشعر اذا النمس المسائل الاجتماعية فانما يكون من جهة اثرها الذاتي في النفس وتأخذ اما طابع الهروب منها او صوغها في اطار ذاته ولا يخرج عن هذا الاطار ، بيد ان الناثر في قصته او مسرحيته يرمى رميته وهو واثق من الهدف فهو خارج ذاته ، توجه الى غيره فهو غير محصور في قفص عمله الفني كالشاعر .

ومع ذلك فلعل سارتر كان يقصد الشعر الرمزي حيث تصلح تبريراته لما يحتويه هذا الشعر من ضبابية وغموض ناتجة من تبادل معطيات الحواس .

وحيث يعرض سارتر لمقولته لماذا نكتب *Pourquoi Ecrire* يؤكد ان الفنان الذي اوجد خلقه الذي يراه دائما جزءا منه لانه منتجه ومصدره وفي خلال عملية القراءة يتحقق «وجود» الخلق الفني للقارئ ساعة قيامه بالقراءة يقوم بعملية ادراك يوجد بها هذا المنتج اي العامل الفني .

وجهد الكاتب والدور الذي يقوم به انما يكون هو التوجيه والارشاد بدون تدخل وبدون تسيطر ، فهو يضع ثقته المطلقة في حرية القارئ لذلك فان هدف الفن هو تجديد نظام العالم وانه لا حيادية في الفن مع البعد عن اية محاولة لاستعباد القراء .

---

(١) الوان ص ٢٧٧

يقول سارتر : «البعض يعتبر الفن مجرد فرار أو هروب والبعض يعتبره وسيلة للتحرر والغلبة ، لكن المرء فى امكانه الهرب فى داخل صومعة أو الجنون أوفى الموت . ومن الممكن له كذلك أن يغزو بواسطة الاسلحة وهنا نتساءل لم كانت الكتابة على وجه الخصوص تصنع بواسطتها هروبنا وهجومنا ، ذلك لان وراء مختلف مرامى المؤلفين والكتاب يوجد اختيار أكثر عمقا وأشد مباشرة وهذا الاختيار أمر مشترك بين الجميع» .

أى ان الفنان والاديب لا يكتب لنفسه بل هناك ما يمكن ان يسمى بالعملية التركيبية بين الكاتب والقارئ الذى يكسب الموضوع المكتوب صفة الوجود «ليس بصحيح ان الكاتب يكتب لنفسه . . ان الجهد المشترك بين الكاتب وبين القارئ هو الذى يؤدي الى اظهار الموضوع المعين والتخيل والذى هو نتاج الفكر ، وينبأ على ذلك فنستطيع القول بأنه لا وجود للفن الا من أجل الآخرين وبواسطتهم» (١)

وان من أسباب كتابتنا القوية هو رغبتنا فى الاحساس بأننا أساسيون فى هذا العالم ، والخلق الفنى لن يكتمل كذلك الا بعملية القراءة ذاتها والكاتب لا يشعر بعمله الا من خلال وعى القارئ .

وينتج على ذلك ان يكون كل عمل أدبى نداء ، وكل كتابة تقوم بها متضمنة معنى النداء لكل قارئ طلبا لحريته التى لا نستطيع الوصول اليها عن طريق الفجائية أو القسر «فالمؤلف يكتب ليتوجه الى حرية قارئه وهو يتطلبها لتوجد عمله»

والكتابة كذلك توجه الى وعى الآخرين من الكاتب بهدف القيام بعملية تغيير تتجاوز الكائن الى ما يكون أى تحمل المسؤولية تجاه العالم من كلا الطرفين الكاتب والمكتوب له مع ملاحظة ان هذه الحرية ذات طابع انسانى أى ليست عواطف فردية ذاتية خاصة ، فيجب الا يستغل الفن خارج

نطاقه الفنى اى لا نضع فى الاعتبار الدعايات السياسية او الافكار المذهبية والا فقد قيمته فالفن الادبى نداء انسانى يتوجه به منشئه لحرية القارىء الجماعى وانما جميع ذلك قرار حر اتخذه كل منهما فاذا ضاعت الثقة او فقدت فقد الادب .

والحرية المقصودة ليست فى معناها التجريدى المطلق ، بل إنها حرية تكتسب تجسيدها فى الموقف نفسه شريطة ان تكون — كما سبق — مقيدة بحرية الاخرين اى ان الكاتب فى حريته لا يضر بمواقف الاخرين وحررياتهم .

والكاتب حين يكتب فانه يصارع كثيرا من القوى التى اغتالها الجهود والعقم فوقفت حجراً كؤودا فى سبيل المجتمع ، وهو حين يقدم صورة للمجتمع فانما يفقد هذا المجتمع التوازن الذى كان يشعر به من اثر جهله بنفسه .

وعلى ذلك فهو يصبح دائما فى صراع دائم مع القوى المحافظة فى هذا المجتمع القوى اليمينية التى يساعدونها ان تظل محافظة على توازن المجتمع وهو يحاول تحطيم هذه القوى عن طريق الثورة .

ويسخر سارتر من فكرة الخلود الادبى التى يلجا اليها بعض الكتاب هروبا من مواجهة المجتمع والفوضى فى ظروف عصرهم بحجة الطمع فى الخلود الادبى المنتظر فيشبهه المجد الادبى ساخرا بالعود الابدى Le Retour Eternel ويرى أن ذلك مجرد صراع ضد التسايخ وان الالتجاء والتحمل بهذه الفكرة غير انساني .

ويدين سارتر الواقعية التى تكتفى باتصوير المجرى فقط قائلا : «الخطأ الكامن فى الواقعية يرجع لكونها تعتقد ان الشيء الواقعى بمجرد تأمله يقع تحت دائرة الكشف وعلى ذلك فبقدرتنا القيام بتقديم تصور متجذر عنه . . .» ويتساءل سارتر كيف يستطيع الكاتب ان يكون كذلك تجريديا امام المظالم الكثيرة التى يحتويها هذا العالم ويطالب الكاتب ان يتجاوز العرض لهذه المظالم بالعمل بهدف القضاء عليها .



والسبب في ذلك ان الكاتب حين يعرض لهذه المظالم يجعل أساسه القارئ الذي سيكون على درجة من المسؤولية تدفعه للتساؤل عن السبب في عرض هذه المظالم وانه ليس على أية حال مجرد تأملها المجرد ، بل يطلب منى مخاطبها حريته ان «اكتشف» هذه المظالم ان اشجبها ، ان أسخط عليها ، ان العنفا ، لان هذا العمل الفني هو ثقة بين الكاتب والقارئ ثقة تدفع الى منع الاسترقاق ، لان الحرية هي الهدف بشرط ان تكون حريته مرتبطة أتم الارتباط بحرية الاخرين .

وعلى ذلك فسارتر يحدد موضوع الكتاب بأنه الحرية فيقول : «ليس للكاتب باعتباره انسانا حرا يتوجه الى بشر احرار الا موضوع واحد «الحرية» وأن الكاتب حين يكتب فانما يتوجه بكتابه الى قارئ محدد في وطن محدد ، ولذلك فهو في موقف محدد ، فهو لا يكتب بدون جمهور وهو في الوقت نفسه له جمهور معين يتبلور في ظل ظروف اجتماعية معينة وظروف تاريخية معينة كذلك .

فالكاتب يوجه نداء الى حرية القراء الذين يكونون مثل علامة استفهام تتطلب الجواب ، او مثل فراغ يحتاج الى من يملأه ، وموضوعات الكتابة ابواب مفتحة ، والقراءة تعاقد حر كريم بين اثنين هما الكاتب والقارئ قائم على الثقة التامة بينهما ، وعلى انه ليس هناك ما يجبر المؤلف على الاعتقاد بأن القارئ سوف يعتمد على حريته في القراءة والعكس صحيح ، فليس هناك ما يضطر القارئ أيضا الى الاعتقاد بأن المؤلف قد اعتمد على حريته في التأليف يعنى ان اصحابها قد اخفقوا داخل الزمان الذي يوجدون فيه ، ويتساءل أى واحد من هؤلاء الكتاب عشاق المجد المتوهم اين سيجد مكافأته؟ وفي أى جيل قادم؟ وان الكاتب يحرم الجمهور الواقعي من فرصة تمثيل الكاتب لهم وأنه بذلك يستبعد قسما عظيما من البشر ، فما يقصده المجد الادبي من عالية تظل عالية جزئية ومحددة ، فمادام الكاتب يختار جمهوره تحتم عليه اختيار الموضوع غالبا ، اذا سيبقى ذلك الادب الطامح في مجد متوهم سيبقى مجدا تجريديا ، ولذلك فانه من الافضل ان نعيد فهم المعنى الاكمل لكلمة «العالية» وهي عالية محددة ، بعدد من البشر في

مجتمع معين ، وبدلاً من أن يحلم حلماً مطلقاً في مستقبل أجوف عليه أن يفكر في فترة مخصوصة محددة يختارها بنفسه لاختيار موضوعه ، فالرغبة في الحديث عن القيم الخالدة أو الأدبية أمر مخوف بالخطار بالرغم مما يبدو من سهولته لأن هذه القيم مجردة .

فالحرية مثلاً إذا نظرنا إليها كمعنى تجريدي تشبه الفصن الجاف بالرغم من أنها مثل البحر حركة متصلة بدوئة باستمرار ، حركة فيها انتصارات الإنسان على نفسه وعلى جنسه، وعلى طبقته الاجتماعية وهكذا .

أما إذا أراد الكاتب أن يتحدث عن هذا العالم المجرد المطلق فليعمل ولكن ليتأكد أنه لن يستمع إليه أحد وذلك فهو ثناء أو لم يشأ مضطر إلى الحديث إلى معاصرة ، ولابد من مخاطبة قراء معينين في ديومته محددة .

وإذا كان الكاتب في مجتمع ثوري فإن مهمته تكون القيام بدور الوسيط بين الجميع ، وفي المجتمع الطبقي فقط يستطيع الأدب تحقيق ماهيته .

فحين يصبح الجمهور كله هو القارئ هو المجتمع ككل فهنا تتاح للكاتب فرصته ليكتب عن حياة الإنسان بعامة بدون تناقض بين الجمهور والموضوع وهذا يعني في نظر سارتر الغاء الطبقات فيقول : «في مجتمع بلا طبقات ، بلا دكتاتورية سوف يصل الأدب إلى أن يفى ذاته ، وحينئذ سوف ندرك أن الشكل والمضمون ، والجمهور والموضوع أمور متماثلة ومتحدة . . وعلى ذلك فسوف يستطيع المرء أن يوضح أفضل أيضاً عن ذاتية الإنسان عندما يملك قدرة التعبير في عمق أكثر عن المستلزمات الجماعية» (١)

وفي الوقت نفسه فانغماس الكاتب أو ميله نحو مذهب سياسي أو

فكرى معين لطبقة من الطبقات سيجعله كما حدث لكتاب القرن السابع عشر شريكا لجمهوره ولجتمعه فى عيوبه وفى قبول مذهب العلية المتبازة من القوم بدون تقديم أية نقادات فقد تثبت التقاليد القيم المتعارفة التى ارتضاها المجتمع واتحد بها كذلك الفن «فلا النائر ملعوننا ولا الشاعر كذلك وليس لهما ان يقررا أى حكم على معنى التأليف أو قيمة الادب

Ni Le Prosateur N'eit Moudit Ni Même Le Poète , ils N'ont Point à Décider à Chaque Ouiurage Du Sens Et De La Valeur De La Litterature

والسبب — كما يرى سارتر — ان كليهما أصبح من بنية هذا المجتمع وعلى ذلك فمثل هذا الادب آيل للسقوط ، انه بناء متهدم جدا ومائل ، وان استلاب الادب يكمن فى اخضاع نفسه لقوى معينة أو لعقيدة من العقائد حين يصبح مجرد أداة يستغلها الآخرون ولذلك يقول : «أنا أقول ان الادب فى زمن معين يكون مستلبا عندما يفقد القدرة على التوصل الى ان يقف بوضوح استقلاله وكذلك يكون مستلبا اذا خضع للقوى الزمنية أو لاية عقيدة أو مذهب سياسى ، أو بكلمة مختصرة عندما يجعل من نفسه مجرد وسيلة لا غاية مطلقة من اية أسر . . اننى أقول ان الادب يكون تجىريديا ان لم يحقق برؤية صادقة شموله وأحاطته ، وذلك اذا اقتصر فقط على مبدأ استقلاله الشكلى بدون مبالاة بموضوعه» (١)

وعلى ذلك فالادب الحق هو الذى يوجد فى مجتمع لا طبقية فيه ، وهو الذى يبين اتجاه أعضاء المجتمع فيرون فيه ذواتهم ، وبناء على معتقد سارتر فان تقديم الصورة يعطى نتاجا لها وهو التفسير وهو يقدم على عرض الصلات بين الأفراد بعضهم ببعض من خلال مواقفهم أى انه ادب مواقف لا يقدم بطولات ولا يعرض نماذج بطولية ، بل يقدم حريات مقيدة ، وهذه الحريات امامها الشراك تقف منتصبة على حافة الطريق وعليها ان تختار الطريق وكل فرد هو خالق طريق نفسه .



ولما كان كل كتاب يتضمن في ذاته دعوة حرة فعلى ذلك سوف يصبح  
الادب في جوهره تجاوزا للتناقض بين القول والعمل عن طريق وعيه الكامل  
بذاته في مجتمع بدون دكتاتورية او طبقية .

ويقرر سارتر انه «لا شيء يؤكد لنا ان الادب خالدا ويجب ان نقامر  
بلعب دوره فاذا خسرنا نحن الكتاب فقبحا لنا ؛ ولكن قبحا للمجتمع أيضا ،  
وقد بينت انه بواسطة الادب ينتقل المجتمع الى حالة من التأمل والتفكير  
يكتسب بهما احساسا بائسا ويكتسب صورة غير متوازنة  
في ذات نفسه فيعمل على تعديلهما وصقلتهما ....  
فاذا كان على الادب ان يتحول الى مجرد دعاية خالصة او تسلية خالصة  
سقط المجتمع في رذيلة الامر المباشر .. فالعالم يستطيع بكامل سهوله  
الاستغناء عن الادب ولكنه يستطيع خيرا من ذلك وبسهولة اكبر الاستغناء  
عن الانسان» (١) .

كذلك فان سارتر يربط قضية الفن بخدمة الجماهير ويخص طبقة  
العمال ويدعو الى تفهم هذه الطبقة وهو في الوقت نفسه يحترز في  
تعميمه انه ليس شيوعيا وان روسيا اذا كانت قد بدأت بثورة اجتماعية  
الا انها لم تفهم هذه الثورة حق التفهم وان الثورة التي بدأت في روسيا  
تجمدت داخل اطار صفيق ونزعة قومية دفعت بها الى التحجر وان المذهب  
الماركسي قد وصل ايضا الى اليبوس والتحجر ويرى «ان الحزب الشيوعي  
قد دخل اليوم في دائرة اليبسائل الجهنمية ، وهو يريد ان يحتفظ بمراكز  
بوسائله .. . وحين تباعد التفايات فان العمل الفني يصبح بدوره وسيلة ،  
انه يدخل في السلسلة ويحكم عليه من الخارج» (٢) .

ويرد على دعاوى الشيوعيين بأنه لا يدافع عن طبقة البروليتاريا ،  
وانما هو يدافع عن طبقة البرجوازية يرد على هذه الدعوى بأن الحزب  
الشيوعي فقد قدرته على المحافظة على طبقة البروليتاريا وجعل كل قصده  
المحافظة على روسيا فقط .

وهو يرى أن فلسفته ومن تبعه من الوجوديين نحو الفن وعلاقته بطبقات المجتمع إنما نهتم بكل طبقة عاملة في كل زمان ومكان فيقول : «اننا نلتفت نحو الطبقات العاملة التي تستطيع اليوم . . . ان تشكل للكاتب جمهورا ثوريا . ان عامل ١٩٤٧ يملك شفافية اجتماعية ، نحن لم نتعود على لغته ، وهو كذلك لم يتعود على لغتنا ، ولكننا أصبحنا نعرف وسائل الاتصال به . . . اننى لا أعتقد فى «رسالة البروليتاريا» فهى مكونة من بشر ، منهم العادلون ومنهم الظالمون ، ويمكن كذلك ان يضلوا بل أنهم مظلون فى غالب الاحيان ، ولكن ينبغى الا نتردد فى القول : ان مصير الادب مرتبط بمصير الطبقة العاملة» (١)

ومع ذلك فنحن نلاحظ اسراف سارتر حين يحصر مصير الادب بالطبقة العاملة وكأنه قد عاد من الباب الخلفى الى حظيرة الماركسية بل انه يكاد يكون مغاليا بالنسبة اليها . اذ ان نقده السابق اليها لكونها — من وجهة نظره — قصرت دعوتها داخل روسيا واهتمت بالطبقة العاملة فى محيط حدودها بينما يرى ان تتوجه الدعوة الى كل العمال فى مختلف البلدان وهذا هو الجوهر الاساسى للماركسية بل هذا هو الاعلان الذى يتقدم البيان الشيوعى حيث نجد «ياعمال العالم اتحدوا» .

ويرى سارتر انه وان كان قد ولد فى ظل البرجوازية فان العوامل التاريخية تحث على الانفصام والانضمام الى «البروليتاريا» ولا تبغى فقط ان نلجأ الى الاسلوب المنمق المزخرف لنعري به جميع مظاهر الاستغلال والمظالم ، ولا نطالب بالانضمام الى خدمة أى حزب له منهج اجتماعى «فلاجل ان ننقذ الادب لابد من ان نتخذ موقفنا «فى ادبنا» لاننا نعلم ان الادب فى أساسه هو اتخاذ موقف وعلينا رفض جميع الحلول فى جميع الميادين اذا كانت لا تستهدى عن أصالة المبادئ الاشتراكية ، وفى ذات الوقت يجب الابتعاد عن كل المذاهب والحركات التى تعتبر ان الاشتراكية مجرد غاية لانها أى الاشتراكية تمثل فقط نهاية بداية» (٢)

فالمجتمع فى رايه يعيش الان سلسلة من الاضـلال تنبع من بنية المجتمع نفسه ؛ وعلى ذلك فانه من الواجب مدامت مهمة الكاتب التوجه الدائم لمخاطبة حرية القارىء لى نحافظ على الادب ان نعمل على ايقاظ الجمهور والمجتمع من التـليل الذى يحبط به من كل ناحية .

ولذلك وجب على الكاتب ان يتخذ موقفه من جميع انواع الظلم «ولما كانت كتاباننا ستكون فاقدة اى معنى اذا لم نعمل من اجل ملكوت الحرية . . لهذا فانه يتوجب علينا تسليط الاضواء على اغتصاب الحريات فى كل مكان او على اى اضطهاد او على الاثنين معا ، وعلينا ان نفصح سياسة انجلترا فى فلسطين وسياسة الولايات المتحدة فى اليونان وفى ذات اللحظة علينا ان نفصح عمليات النفى السوفياتية» (١)

وفى الوقت نفسه يرى ان يكون توجيه الضربات بملاحظة الهدف اولا وان نميز الضربات الكتابية الكبيرة ، وعلينا ان نسدد نحو الهدف المنشود

وفيما ما تقدم يتضح النهج الذى وضعه سارتر لفلسفة النقد المنظم كما ينصورها وطابعها العام كما يتضح هو الطابع الانسانى الفردى الذى بدنع اليه الاحساس النابع من الكاتب بمسئوليته تجاه قومه وتجاه مجتمعه الا ان المأخذ الذى سبقت الاشارة اليه فى فلسفة سارتر وهو استثناء الشعر من دائرة الالتزام يبقى معلقا بدون حل وبدون مغزى فائ تحليل للعمل الشعري يتكون من عنصرين احدهما من الداخل وثانيهما من الخارج والاول يكون فى اثناء انهماكنا فى الغوص المستمر داخل العمل الشعري . تعاطفنا معه ، والثانى يكون لحظة العودة الى ذواتنا ونرى الاول من خلال الثانى ، وهنا نقوم بمحاولة استكشاف الصلات التى تربطنا بالعالم الشعري فى اطار رؤيته الخاصة .

وعلى ذلك ففكرة سارتر الرامية الى اخراج الشعر من دائرة



الالتزام تحمل في طياتها منحى مثاليا لا يمكن من الناحية العملية الاقتناع به لاننا نعتقد انه مهما تصل القصيدة او العمل الشعري من التجريد فان هناك من النقاط التي تجعل حضور الشاعر في قصيدته وحضورنا في قراءتها ما يؤكد الدينامية بينهما .

واذا نحن نظرنا الى اعمال سارتر الفنية نجد لها تسير في خطه الالتزامى فعلى سبيل المثال فقد كانت اعمال سارتر المسرحية هي التي نبهت العالم الى المسرح الوجودى في فرنسا على يد سارتر بعد ان قضى على المسرح القديم مسرح آلهة اليونان والاغريق وانتهى الصراع بين القوى الغيبية والانسان ، واخنتق هذا المسرح تحت ايدى الرومانتيكيين ثم على ايدى الواقعيين والطبيين .

ثم جاء سارتر الذى وضع اساس مسرح «الموقف» النابع من فلسفته السابقة ، وسارتر يلجأ الى جعل ابطاله في موقف فلسفى مكثف في اطار منهجه الالتزامى حاملة في طياتها وجهة نظره الاجتماعية .

ففى مسرحية سارتر طريق الحرية *Chemin de la Liberté* نحد المفزى يتبلور في ان الطبقة الاجتماعية والنظام الاجتماعى هو الذى يمزق العلاقات الانسانية وانه لا خلاص من ذلك التمزق «الا اذا تغير النظام السياسى والاجتماعى ، وزالت هذه الفروق التي تجعل من الناس اقوياء وضعفاء وفقراء واغنياء لا سبيل الى ان يلتقوا ولا الى ان ينعموا بالحياة مادامت قائمة، فهم يجدون المساواة اذا ماتوا . . فجان بول سارتر يريد ان يجعل المساواة بين الناس حقيقة واقعة تريدها الجماعة كلها ولا يريد لها الامراد متفرقين» (١)

وفى مسرحية الذباب *Les Mouches* التي كتبها وفرنسا غارقة في ظلمات الاحتلال النازى يجعل سارتر في مسرحيته البطل الاغريقى اوريست *Oreste* يكتشف حريته ويعرف عن طريق هذه الحصرية

---

(١) د . طه حسين الوان ص ٣٤٣

المسئولية تجاه الحياة فى مظاهرها المختلفة لذاته كذلك يعرف ويدرك مسئوليته تجاه الآخرين الذين قد يتخذون من اختياره مثالا لاختيارهم .

فكانت «الذباب» دعوة وطنية ضد الالمان وضد حكومة فيشى وقد مثلت هذه المسرحية فى ٣ من يونيو ١٩٤٣ ابان الاحتلال النازى وسارتر وان كان قد اعتمد على اختيار شخصيات رمزية الا ان كل شىء كان مفهوما للفرنسيين فأوريست بطل المسرحية يدعو الفرنسيين الى القضاء على وخزات الضمير والانضمام الى المقاومة ضد الالمان .

وقد اكتشف أوريست الحرية التى رآها بدون ارتباط أو اختيار مجرد سراب خادع وأوريست قد نفى من ذاته العامل الاخلاقى الذى هو التقدم والمرموز له بالذباب فى المسرحية وذلك حين قتل امه كلينمسترا وزوجها ايجست فى فعل حر واردة حرية واختيار حر كذلك .

فالمسرحية «كانت تحمل دلالة سياسية لم يخطئها الشعب الفرنسى الخاضع للاحتلال النازى . . لقد كانت فرنسا - حكومة فيشى - هى أرجوس وكان ايجست هو رمز الاحتلال النازى ، وكانت كلينمسترا هى حكومة فيشى نفسها وكان دين الندم فى أرجوس هو الندم الذى استثاره فى الفرنسيين حكام فيشى عقابا للفرنسيين وتكفيرا عما بذلوه من طيش فى فترة ما بين الحربين بل ان سياسة فيشى التى تحظى بتأييد جنان من الكنيسة الكاثوليكية قد وجدت رمزا لهذا التعاون فى الحرص الذى أبداه جوبيتر على ايجست» (١)

كذلك تجده فى مسرحيته موتى بلا قبور Morts Sans S'opuiture تتناول أيضا حركة المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى وتفوص فى بنية الذات الانسانية ومعاناتها للتعذيب وموقفها بين الاستسلام أو الصمود .

---

(١) أمير اسكندر - سارتر مفكرا وانشانا بالاشتراك ص ٢٥٤ .

اما مسرحية الايدى القذرة *Les Mains Sales* فذات معنى سياسى ينبور فى ان العلاقات السياسية والانغماس فى العمل السياسى يستلزم بالضرورة اتساخ الايدى فى ذلك الصراع بين الوسائل والغايات حينما نجد هوجو فى حرصه على نظافة يديه فنراه فى نقاشه مع هودرر حول الخطأ السياسى الذى يرتكبه فى محاولة التحالف مع البرجوازية فيرد عليه هودرر بأن العمل السياسى يستلزم وضع اليد فى الايدى القذرة كضرورة مرحلية وان هوجو فى نقائه المزعوم لا يفعل شيئا ولذلك فهو يطالبه - ساخرًا - ان يضع يديه فى خاصرته وان يلبس قفازات الاطفال .

وقد استغل الغرب هذه المسرحية واعتبروها فرصة ذهبية للنيل من الشيوعيين وترجمت باسم «القفاز الاحمر» فى الولايات المتحدة واللون له مفزاه سياسى الواضح ، وبالرغم من ان سارتر ينفى أية محاولة لمهاجمة الفكر الشيوعى الا انها بلا شك تحمل طابع التحامل السياسى خاصة وانها كتبت - كما يذكر امير اسكندر - فى عام ١٩٤٨ وقت خصامه مع الحزب الشيوعى وفى فترة محاولته تأليف حزب يسارى خاص .

اما مسرحية الطسونا *Les Séquestrés, D'alatone* فتقدمها مسرح «الرينيسانس» فى ٢٣ سبتمبر ١٩٥٩ والموضوع الاساسى للمسرحية يتناول قضية «التعذيب فى الجزائر» بالرغم من أن أحداثها تجرى فوق ارض المانيا الغربية رمزا للمعتقد بأن «الخاسر يكسب كل شيء» والامر بالطبع ينطبق على المانيا التى خسرت الحرب ولكنها أصبحت من اقوى الدول اقتصاديا وهو يجعل من بطل المسرحية فرانتزون جير لاش الذى اغلق الباب على ذاته منعزلا عما حوله متجنبًا الشعور بذنبه رمزا للضباط الفرنسيين الممارسين التعذيب فى ارض الجزائر «ولسوف يجد الضباط الفرنسيون - الذين يضحون بشرفهم العسكرى من اجل النصر بتنظيم عمليات التعذيب فى الجزائر - انفسهم فى موقف مأساوى وعابث تماما كما حدث لفرانتزون جيرلاش . ليست قضية «الخاسر يكسب كل شيء» صادقة هنا ؟ وليس من الافضل ان تتخلى فرنسا عن الجزائر - أو أن تخسر الجزائر - وتريح أوضاعا جديدة بعد ذلك كما حدث لمانيا



## التي خسرت الحرب» (١)

يقول سارتر معلقا على هذه المسرحية : «لم اكن لاكتب «الطونا» لو كانت مجرد مسألة صراع بين الجناح الايسر والجناح الايمن . ان «الطونا» بالنسبة لى مرتبطة بكل التطور الذى مرت به أوروبا منذ عام ١٩٤٥ ، وهى مرتبطة بمعتقدات السوفيت ارتباطها بالحرب فى الجزائر» (٢)

وفى حديث مع سارتر عن علاقة المسرح بالسياسة يقول : «لا اعتقد ان المسرح يمكن ان ينبع من الاحداث السياسية مباشرة . . . ولا اعتقد ان التزام الكاتب المسرحى يتمثل فى مجرد تناوله لافكار سياسية ، ذلك لان من الممكن انجاز ذلك فى الاجتماعات العامة وعلى صفحات الجرائد . . . ان العمل الفنى حتى ولو لم يكن سياسيا يجب ان ينبع من فهم الفنان لعصره ، يجب ان يكون هذا العمل الفنى منسجما مع العصر» (٣)

أى ان سارتر يرى الاهتمام بالتكثيف الفنى على ان تكون الفكرة نابعة من الخصائص الفنية فى إطار المضمون الذى لا يعلن عن نفسه وانما هو يلوح من خلال المشاركة من الآخرين فيما وراء الاحداث المعروضة فهو يخالف واقعية الاشتراكية التى ترمى الى «النزوع» وتعتمد القصيدة .

وسارتر يختلف أيضا عن كثير من كتاب الواقعية الاشتراكية من ناحية رسم الشخصية التى تحمل افكار الكاتب انهم فى سبيل تجسيم العقيدة المذهبية التى يعتنقونها فى واقع الحياة والفن غالبا ما يقومون بعملية تجويف للشخصية المسرحية والقصصية ليملأوها فى الوقت نفسه بافكارهم العقائدية الخاصة

(١) امير اسكندر — سارتر مفكرا وائسانا «بالاشتراك» ص ٢٧٨ .

(٢) من مقال عنوانه «حديث مع جان بول سارتر» ترجمة محمد عبد الله الفتى مجلة الكاتب — سبتمبر ١٩٦١ ص ١٠٤ .  
(٣) السابق .



## الفصل الخامس

### فلسفة الالتزام

### في النقد العربي

- تحديد مسارات النقد العربي
- دوافعها وأسبابها وموضوعيتها وذاتيتها
- دراسة لمنهج الرافضين لفكرة الالتزام وفلسفتهم ومناقشتها
- دراسة لمنهج الداعين للالتزام ، واختلاف دوافعهم السياسية والفكرية .
- تأثير الثقافات المختلفة على مناهج النقد الالتزامي واللاالتزامي
- النقد اليساري وتأثيره بالفكر الماركسي
- النقد المتأثر بمقاييس الغرب الجمالية
- دراسة نقدية للمسارات المختلفة





## «الآثر النقدي لفلسفة الالتزام»

إذا رجعنا الى النقد الادبي القديم نلمس خطوط هذه الفكرة النقدية ،  
والتي تتصل بتطبيق معيار التزامي في الفن — نجد ان النظرة العامة لم  
تكن تتوقف لتحاسب الشاعر عن غايات محددة نفسية كانت أو اخلاقية ،  
وانما كانت وجهة النظر العامة هي البحث عن المنفعة الخالصة أي  
نظرة فنية محضة .

ولعل معظم ما عندنا من الآثر الفنية في الادب العربي يخلو من  
اتجاه يؤكد ربط الفنان بمجتمعه عن طريق المشاركة في مشكلاته الاجتماعية  
والمطالبة بالانحياز الى جانب منها .

وكان الشعر قائما ، وكان النثر كذلك ولكن الافكار الخاصة والنقد  
المواكب أو الموجه لها نحو غرضية تتجاوز الفنية . كانت كلها كأنها في قفم  
حبست داخله .

صحيح قد حدثت بعض الحركات مثل حركة الشيعة وحركة الخوارج  
وحركة الشعوبية ونستطيع ان نضع الجاحظ ، وبشارا ، وعبد الله بن قيس  
الرقيات ، وقليل غيرهم ، ولكن هذه أمور هامشية ولم تضع علامة على  
الطريق .

ونستطيع القول بأن ظهور الاسلام ادى الى التزام بعض الشعراء  
مثل الاعشى التيمي ومعبد الخزاء ، وعلى رأسهم حسان بن ثابت ،  
وكذلك شعراء المغازي والفتوح وانضم الى المشاركين امية بن أبي الصلت  
وعبد الله بن الزبير وسواهم .

فما أن جاء العصر الاموي حتى تقلصت وانتهت تلك المبادئ التي  
كانت تستغل القصيدة للدعوة للفكرة الدينية ، والتمسك بعظائمه ،  
وترك الامويون الحبل على غاربه كما يقال ومعنى ذلك ان المؤثر الديني  
مساء في الجاهلية أو الاسلام لم يستجب له الشعراء ، وكان فترة ظهور  
الاسلام كانت فترة عارضة في حياة هذا الشعر مالم يتحول بعدها  
الى مجراه الاول واتجاهه القديم فترك الدين وترك الاخلاق ترك لهما  
ميدانها ووقت بعيدا لا يكاد يتأثر بهما . . . ولم يكن النقاد منعزلين عن

الشعراء فوقفوا بجانبهم في موقفهم ولم يتخذوا من الدين أو الأخلاق أساساً  
يرفعون به شاعراً وبخفزون آخره واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم  
النقدى وربما رأوا منزع الشر اقرب الى طبيعة الشعر أو انه على الأقل  
ما يحسن به فن الشعر ، وفيهم من هذا ان الاسلام لم يكن له أى تأثير  
ايجابى على الادب والنقد» (١)

انضم الفرزدق الى العلويين ، وانضم جرير الى الامويين وكذلك  
الاخلط الذى هو بن قبيلة الفرزدق أصلاً ، نستطيع القول بأن الشعر فى  
كثير منه لم يفقد ارتباطه بخاروف العصر السائدة الى حد ما .  
ولعل النقد الذى اندفع فى طريق النظرة الفنية جولى اياها جل  
اهتمامه له اثر فى ذلك .

فنحن — مثلاً — اذا القينا نظرة على ابن خلدون فى مقدمته نجد  
بصرح بأن الادب علم لا موضوع له بمعنى ان الادب موضوعه هو كل  
الموضوعات .

ونجد «قدامة» يؤكد ان شاعرية الشاعر تتضح وتتأكد بمقدار قدرته  
على سبل الكلام وعلى حسن اختياره للالفاظ ولا يقدح فى شاعرية الشاعر  
ولا ينقص من قيمة شعره سوء معناه ويستشهد بقول امرئ القيس :  
فمثلك حبلى ...

ثم يقول : «ويذكر ان هذا معنى فاحش وليس فحاشة المعنى فى  
نفسه مما يزيل حلاوة الشعر فيه كما لا يعيب جودة التجارة فى الخشب  
مثلاً رداً على فى ذاته» (٢)

بل اننا نجد قدامة كذلك يذهب الى أبعد من هذا فيقول : «فلنرجع  
الى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصاد على الحد الاوسط فاقول : ان الغلو  
عندى هو اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشر والشعراء

---

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية فى النقد الادبى  
دار الفكر العربى سنة ١٩٥٥ ص ١٨٥ .



قديمًا ، وقد بلغنى عن بعضهم انه قال : « احسن الشعر اكذبه وكذا نثره  
فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم » (١)

أما الجرجاني فى وساطته فيجعل مذهبه النقدى فى حدود الجزئيات  
داخل اطار القصيدة فيقول : « ودونك هذه الدواوين الجاهلية والاسلامية  
فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لعائب القدح فيه  
أما فى لفظه ونظمه أو ترتيبه ، وتقسيمه ، أو معناه ، أو اعرابه ؟ ولو  
أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم ، واعتقد الناس فيهم أنهم أهل التدرج  
والاعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة » (٢)

ولعل أول لمسة نقدية تحكم على الشعر لما فيه من فكرة تعليمية أو  
نفعية كما يمكن أن نسميها نجدها فيما يرويه ابن قتيبة « كان عمرو بن العلاء  
يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التى منها :

فأما ان تكون أخى بحق

فأعرف منك غنى من سمينى

والا فاطرحنى واتخذنى

عدوا اتقيك وتتقبنى

ويقول : لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس ان يتعلموه » (٣)  
ولعله من المفيد أن نذكر هنا أن المجتمع العربى لم يقف يحاسب  
الشاعر على الحديد الذى اضافه الى مجموعة الخبرات النفسية السابقة  
وعن أهمية هذا الذى اضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ومدى ما فيها  
من عمق ، ولم يسأله عن اية غاية نفعية أو أخلاقية أو غير أخلاقية  
ولكنه كان يكتفى دائما بالمتعة الخالصة ، فلم ينظر المجتمع العربى حين

(١) السابق ص ٥٥

(٢) الجرجاني — الوساطة — تحقيق محمد أبو الفضل وعلى البيجارى  
ط ٣ سنة ١٩٥١ ص ٤٠ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٢٣٣ و ص ٢٣٤ .

نظر في الشعر أى نظرة تطورية ولكنه كان ينظر في الاغلب الاعم نظرة فنية صرفة كانت نظريته مرتبطه بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية فهذه الاعتبارات والتقاليد هي التي أثرت في الادب العربي ومن ثم كانت اساسا من اساس النقد العربي» (١)

بينما يبالغ سـلالة موسى اذ يقرر ان الادب العربي القديم لم يكن يحفل بمشكلات العصر وانه ادب «كان يؤلفه الكتاب والشعراء لاجل الخلفاء والامراء والفقهاء ، لان جميع هؤلاء كانوا «الدولة» ولم يكن للشعب وجود في اذهان الكتاب . . . وكان ادب الخلفاء والامراء نواذر وقصصا واشعارا تسلى وتذهب السأم أى سأم البطالة : بطالة المترفين» (٢)

ثم نجد ارهاصات الفكرة الالتزامية على صفحات مجلة العروة الوثقى . نجد فيها «اتنا لو نادينا الغافلين ان انتبهوا والنائمين ان استيقظوا واللاهين بحظوظهم او امانيتهم وأوهامهم ان التفتوا ، ولو انذرنا اهل مصر بأن الانجليز لو ثبتت اقدامهم في ديارهم لحاسبوا الناس على هواجس انفسهم وخطرات قلوبهم . . . لقال الناس اتنا نبالغ في الانذار وتغترق في التحسين» (٣)

ونجد رشيد رضا يدعو الشعراء الى النزول على «حالة العصر» في المجلد الاول من المنار ص ١٩٥ .  
بل اتنا نجد كذلك الافغانى ينصح المويلحى بأن يجعل فنه وادبه في خدمة مصر حتى تكون كلمة الحق هي العليا .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية في النقد العربي — دار الفكر العربي .

(٢) الادب للشعب — مكتبة الانجلو ص ٦

(٣) مجلة العروة الوثقى — العدد الخامس والنص منقول من مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٦٧ ص ١٤ .

وتجدد «الكواكبي» كذلك في كتابيه «أيم القرى» «وطبائير الاستبداد» .

والمولى يقوم بعملية نقد واسعة لعيوب البرجوازية في مصر نقد يستلزم الاصلاح .

ثم نجد البارودى يشق طريق الشعر من جديد فينبثق من وجدان الاحساس الصادق بعصره ومشكلاته السياسية .

وجاء الشعراء بعد البارودى وقد فاجأتهم الاحداث ونكبت بلاده بالاحتلال فانعكس ذلك في شعرهم .

ولقد كانت هناك ارهاصات تدعو الى الفكك من اغلال القيود المتوارثة في المضامين والمفاهيم .

ولقد كان لدفعات النقد المتفهم للمسئولية اثرها في تعديل الخه التقليدى الذى توارثه الشعراء من سابقيهم كما يقول العقاد : «وحسب الادب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم رفعوه من مراغمة الامتهان التى عرفت جبينه زمنا . فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهنى المولود ، وما نفخ يديه من تراب البيت ، ولن تراه يطرى من هو اول ذاميا في خلوته ويقنع في هجو من يكبره في سريرته ، ولا واقفا على المرافى يودع الذاهب ويستقبل الايب . ولا متعرضا للعطاء يبيع من شعره كم يبيع التاجر من بضاعته وما بالقليل من هذه الروح الشماء في الادب ان تجهز على آداب المواربة والتزلف بيتنا او نردها الى وراء الاستار بعد اذ كانت تنشد في الاشعار وينادى بها في صحوة النهار» (١)

ونستطيع القول بأن فكرة الالتزام كمذهب فلسفى في النقد العربي المعاصر قد نشأت نتيجة للاحتكاك الثقافى ونتيجة لاثره على المفكرين والنقاد .

وحين كانت الثقافة الغالبة والتي تقيم سلطانها على العقول هي ثقافة أوربا الغربية والثقافة الأمريكية في بعض الاجيان ، حين كانت هذه

---

(١) عباس العقاد — مقدمة الجزء الاول من ديوان المازنى وانظر مطالعات في الكتب والحياة ص ٢٧٩



الثقافات فى جوهرها العام تتبع إيديولوجيات الفكرية فى تلك المجتمعات وجدنا انعكاس هذه الثقافات فى الدعوة الى استقلال الفن وذاتية الفنان .

ولعلنا سنلاحظ فى الصفحات القادمة ان غالبية الذين يرفضون الالتزام هم ممن تأثروا بتلك الثقافة الانفة .

وبعد انتهاء الحرب الثانية رحنا نمد ابعارنا تجاه أوروبا الشرقية خاصة بعد قيام الثورة فى مصر سنة ١٩٥٢ طالعنا ثقافة المجتمع الاشتراكى وهى ثقافة تنبع من الفكر الماركسى عموما وهى تدفع وتدعو الى ضرورة التزام الفنان بخدمة المجتمع وكان لهذه الثقافة اثرها فى الدعوة التى نراها عند فريق من نقادنا والتى يغالى فيها البعض بتأثير الفكر اليسارى كما سيتضح فيما بعد .

ويدفع النقاد الى الالتزام عن طريق تقييم الادب من ناحية اتجاهه نحو الواقعية . ويباركون للادب هذا المسار .

فيقول الدكتور عبد القادر القط : «يتجه الادب المصرى فى هذه الايام اتجاهها قويا نحو الواقعية نتيجة لما طرأ على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين . . . وقد أكد هذا الاتجاه اطلاق الادباء بصورة لم تعهد من قبل على الادب الاوربية التى تعبر عن مجتمعات تطورت فيها تلك المشكلات التى نواجهها فى مجتمعنا تطورا كبيرا فاتضحت معالمها وقوى وعى الناس بها . . ولا شك ان اتجاه الادب المصرى الى الواقعية اتجاه سليم يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل» (١)

وسار النقد الادبى يدفع الى اعلاء مبدأ الالتزام على اختلاف فى الدوافع والنوازع ومع اختلاف أو اتفاق مع المفهوم الماركسى أو الوجودى . فقد يكون الالتزام مجرد اختيار ارادى للانضمام الى فكرة الاشتراكية كما يقول شوقى خميس فى تعليقه على شعر البياتى فى قوله «نعنى بالالتزام شاعرنا اختياره الارادى. لموقف محدد من الحياة والفكر وانضمامه الى

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر مكتبة مصر ص ١١٨

جانب المدافعين عن الاستراكية وحرية الانسان والتقدم .. ثم يقول ...  
 واذا كانت قضيته التزام الانسان والفنان قد طرحت على نحو موضوعي  
 في قصيدتي «عذاب الحلاج» و «محنة ابي العلاء» وكشف الشاعر لنا  
 عن ابعاد الموقف الالزامي . مـخـذاً من حـيـاة كل من الشـخـصـيـتين دعاء  
 يعـسـب فيـه رؤيتـه الخـاضـة محـمـلة بشـعـور تـاريـخـي حـي ، فان قضـيـة ..  
 الـتـزام تـطـرح تجـربـة الشـاعـر نفسه في قصيدته الطويلة الاخرى بعنوان  
 «سفر الفقر والنورة» (١)

بل اننا نجد البياني نفسه يعالج سبب اختياره لتسعراء معينين بسبب  
 موقفهم الالزامي قائلاً «لقد استوقفتني اشعار هؤلاء ... انها تحتوي  
 على نوع من الالتزام الواعي الحى النابع من داخل نفوسهم ، ووجدت في  
 اشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتهم التي تصل بهم الى التصور  
 الانساني الكامل ... وكان اخياري لهم في الوقت نفسه بمثابة دفاع عن  
 قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة عن طريق تجسيد  
 كيف يمكن ان يكون الشاعر ملتزماً وعظيماً في الوقت نفسه والتأكيد على  
 اهمية منية التجربة وجماليتها .

وعندما غمر النور الواقع الانساني امام عيني مع بداية الخمسينات  
 كانت الصورة التي ارتسمت امامي مسورة واقع محطم يخيم فيه اليأس  
 على كل شيء ، وهكذا كانت اشعاري الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار  
 ... وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطاً بالعثور على مبرر  
 اجتماعي للتمرد .

بل كان مرتبطاً بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم  
 الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه — دون التوراة — هو بداية  
 الالتزام ، كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم  
 وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ... كان هذا البحث هو ما أدى

---

(١) مجلة الاداب فبراير ١٩٦٦ ص ٢٧

الى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير والى اكتشاف رؤسها  
المفزع .

وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميئافيزيقى فى نفس الوقت ونمو  
الدافع الاجتماعى والسياسى ... كنت اشعر فى ذلك الوقت بأننى أكتب  
مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسى .

كنت افهم الالتزام : على أن الفنان مطالب من أعماق اعماقه أن  
يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون .

أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق فى الصلاة . الكهنوتية  
فليس هذا من صفات الفنان الحقيقى فى أى عصر من العصور» (١)

فالالتزام : التزام انسانى تابع من الاحساس الذاتى بالمشاركة  
الجماعية أى أنه قريب من الالتزام الوجودى الذى هو أقرب المفاهيم  
الفلسفية لطبيعة الفن وطبيعة الفنان .

وكانت مجلة النقد الدائرة فى دورانيا فى اطارات الالتزام تضع فى  
مفهومها هذا المعنى - الانسانى للالتزام .

ومن هنا تتضح الفكرة الاساسية لهذا المنطلق النقدى وهو بلورة  
مفهوم الالتزام داخل اطار انسانى تياره المتدفق يصب فى حقل النزعة  
الانسانية وأن تكون قضية الفن هى قضية الانسان بمعناه العام أى قضية  
انسانية .

وعلى ذلك يكون الالتزام التزاما نابعا من الذات بدون فرض أو بدون  
املاء أو احكام بل يقوم على بداهة أن الكاتب «جندى سلاحه الكلمة»  
والجندى لا يقذف بسلاحه كيفما اتفق بل يسدده نحو أهداف مقصودة ،  
وهو مخطئ أو مصيب بالقياس الى تلك الأهداف : كم بعد عنها برميته وكم  
اقترب ، وأهداف الكاتب قيم انسانية يسير بنفسه وبالناس نحوها : الحق  
والخير والجمال والحرية ..

ولو كان الناس يعيشون من أرضهم فى فردوس طوباوى لما بقى

---

(١) مجلة الاداب مارس ١٩٦٦



للكاتب من مهمة يؤديها الا ان يكون متعة مضافة الى سائر ما في الفردوس. من أسباب المتاع ولكنهم يعيشون ... في أرض دنيا مليئة بالشره والشر. ... وموهبة الكاتب هي ادراك ما خفى من هذه العوامل فضلا عما ظهر وواجبه الذي تلقيه عليه الموهبة هي أن يكشف للناس ما انكشف له فيظهر لهم ما خفى ويحل ويشرح ما غمض وتعتقد .

والحق أن الكاتب العربي والشاعر العربي في الاعوام الاخيرة قد اشتد به الوعي لما ينبغي ان يلتزمه من قضايا التحرر ، فتضافرت قصيدة الشعر مع المسرحية والقصة ، والمقالة ... مما يؤكد ان الطريق الذي بدانا السير فيه — طريق التزام الكاتب بقضايا التحرر والحرية — لا بد من السير فيه الى نهايته» (١)

ومن هنا نجد ان الدعوة الى الالتزام وجدت لها صدى عميقا في دائرة النقد والادب — وقد بارك النقد الخطوات التي بداها الفن في مختلف انماطه على هذا الطريق ، ودعت الى التوجه لقلب المجتمع ، وأن يكون الفكر ملتصقا بكيانه ، وكانت الاتجاهات العالمية في الادب العالمي تدمو الى الاقتناع بفلسفة الالتزام وتؤمن بها .

### المسارات النقدية ودعوة الالتزام

تستطيع ان نلاحظ في مسارات الالتزام النقدية وجود تيارات مثبائية في الدعوة اليها ونستطيع ان نلاحظ : المسار اليساري ونقصه به النقد المتأثر بالفلسفة التي تدين بالواقعية الاشتراكية ، ونستطيع أن نلمس كذلك : المسار المتأثر بدافع التقليل من قيمة الادب العربي في تاريخه الطويل تحت ستار دعوى الالتزام واخيرا نستطيع ان نضع ما يمكن ان نسميه بالمسار المعتدل الذي يؤمن بالالتزام بدون دوافع خارجية عن ذات الناقد واخلاصه للفكرة .

---

(١) د. زكي نجيب محمود — مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٧٠ .

نستطيع ان نعد «محمد مفيد الشوباشي» الذي اتضح اتجاهه النقدي في مقالاته التي كان ينشرها «الاديب المصري» «والثقافة» وفي كتابه المترجم «الادب والفن في ضوء الواقعية»

وكذلك في كتابه «الادب ومذاهبه» الذي نشر عام ١٩٧٠ فهو فيه يصب اللعنات على الجماليين والمثاليين واصحاب نظرية الفن للفن والطبيعيين ويلقي لعناته على الجميع ولكنه يبارك ويمنح البركات المخلصة للواقعيين الاشتراكيين ويراهم المسرح المنيرة في ليل البشرية»

وقد دعا الشوباشي الى الالتزام في الادب وتحدث عن مهمة الاديب والناقد نحو المجتمع وقد دعا الادباء والنقاد الى السير في خط لا يحيدون عنه وهو الخط الملتزم بمشكلات العصر وبقضايا المجتمع .

وان كنا نلاحظ كذلك انه يحذر من النظرة الواحدة التي لا ترى الا المسار الضيق الذي يشبه كما يمثل بالقطار على خط واحد وقضبان حديدية لا يزول عنها ولا يميل ، مع الحرص على المشاركة في طريق الفن فيقول :

«فالادب الملتزم وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية في حين ان ادب البرج العاجي وليد الانطواء على النفس والاستغراق في الانانية وتضوب خوالج النخوة والروءة»

اتنا لم نكف قط عن مطالبة ادبائنا بتحويل ادبنا الحالم الى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب المصري فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكري والادبي والمادي .

واذا كانت هذه الدعوة لم تلق فيما مضى ما هي تمينة به من رعاية وعناية فان الظرف الحاضر هيا الاسماع للانصابت اليها ، وهيا النفوس لاخذها مأخذ الجد» (١)

---

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٧١ من مقال عنوانه «والان ما هي رسالة الادب» .

واذا كان الكاتب قد حدد مهمة الادب بأنها تفجير لطاسقات الامة وتأثير على حياة الشعب فانه يحدد مهمة الناقد كذلك بقوله : «ومهمة الناقد أن يبين لنا ما هية الادب الذى ينتقده «وهل هو من النوع العتيق» . البالى ، أم هو ملائم لعصره ؟ وهل هو مناصر للرجعية أم معين على سرعة التقدم الحضارى ؟ وهل هو بصير بالاتجاه الجديد الذى لم يتضح بعد ومعبر عنه أم هو واقف عند معتقدات عصره . المؤذون بالزوال ؟» (١)

وتبدو يسارية الكاتب فى دعوته من المقارنة بين مذهب الفن للفن وبين الجدلية الواقعية فيقول : «ويقابل هذا المذهب الذاتى مذهب (الجدلية الواقعية) الذى يؤكد صلة الفرد بمجتمعه وبالواقع المحيط به وصلة افكاره واحاسيسه بذلك المجتمع ، والواقع ان الفرد وليد مجتمعه وعصره وكذلك افكاره واحاسيسه تتولد منها ، وهذه الافكار والاحاسيس تتضائل وتغقد كل مضمون ذى قيمة بمقدار انعزال صاحبها عن مجتمعه فى حين انها تقوى وتعمق وتزداد قيمة بمقدار اشتداد صلتها بمجتمعه وقائمه باتجاهاته الفكرية والعاطفية ومشاركته ووجوب تسديد خطاه»

ويترتب على ذلك ان الكاتب الذى يدين بالمذهب الذاتى يستقى افكاره من ذهنه ويتوسل الى ذلك بالتأمل المجرد ، ومن ثم تجيء افكاره انعكاسا باهتمامه لسا اختزنه ذهنه من افكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع أو عن طريق تجارب قديمة انطمست معالمها .

اما الكاتب الذى لا يدين بالمذهب الجمالى فينفع بالواقع المحيط به ويستقى منه افكاره واحاسيسه وينسقاها بحسب ما يتطلبه الفن ويفرع منها ما يفرع بحسب ما يستطيعه الابتكار» (٢)  
بل ان الكاتب يسير خطوات اخرى فى سبيل التبشير بأدب الواقعية الاشتراكية واعتماده كأدب ملتزم يؤكد انه هو الطويق الاوحد نحو مجتمع بعيد عن عناصر الاختلال كما يرى .

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٥٠٤ من مقال عنوانه «النقد الادبى»

(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٤٦



بل انه يدعو كتابنا الى ان يسيروا على هذا المنطلق ويخرجوا من اذهانهم اية تعاليم غريبة أو افكار غريبة فيقول : «ان الادب السوفيتى الواقعى يصور العاملين الشرفاء .. بينما يصور الادب الذاتى المنعزلين المهتمين بشواغلهم الخاصة ... ولعل كتابنا يعون ما تقدم ، ويظهرون نفوسهم واذهانهم مما شابها من تعاليم نقاد الغرب وكتابه ، ويخلقون أدبا ينبع من النواحي الشريفة من حياتنا ، ويعبر عن معتقداتنا ويغالج مشكلاتنا فنحن احوج ما يكون الى اعمال أدبية تصور لنا الناحية الصاعدة من واقعنا تصويرا صادقا يدعم الامل والثقة» (١)

بل ان «الشوباشى» يريد اقناعنا بأن الكاتب الذى يدين بالواقعية الاشتراكية فى المجتمع الاشتراكى يملك حرية فنية أكثر من مثيله فى المجتمع الرأسمالى فيقول : « ان الاديب المشايخ للنظام الرأسمالى الاستغلالي يخضع لقوى الشر ويسخر قلمه لخدمتها على عكس الاديب الاشتراكية الذى يحظى بشرف خدمة القوى الخيرة التى تناضل فى سبيل الحق والخير .

ان اخلاص الكاتب الاشتراكى لعقيده يجعل مثلها الفكرية هى مثله ، ولا يصبح ثمة فارق بين مقاصد عقيدته ومقاصده الذاتية والافكار لا تصبح قوة مبدعة للعمل الفنى الا على قدر تغلغلها الى صميم كيان الكاتب وامتزاجها بحاجات قلبه وعقله» (٢)

وهو لذلك يرفض مجرد التصوير للواقع الموضوعى بدون اشارة الى الصراع «الجدلى» — ولعله يقر نقيب محفوظ فى تصويره للمجتمعات الشعبية دون دعوة تفاؤلية كما تطلب الواقعية الاشتراكية — وذلك حين يقول : ان كل موجود بل كل جزء أو جزىء من كل موجود يشتمل على تقيضين يحاول جديدهما التغلب على قديمها واجلاءه عن الميدان . وما دام هذا الصراع موجودا فى كل ركن بين الجديد والقديم .. بين النماء والفناء .. فالتصوير الصادق للواقع لابد ان يسجل هذا الصراع تسجيلا يعين

---

(١) الادب الثورى عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٤٦  
(٢) الادب الثورى عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٢٥

النقيض الجديد على الغلبة والانتصار بعكس الاعمال الادبية التي ابتدعها كتابنا في هذه الايام ويكتفون منها بتصوير الجماعة المتخلفة من شعبنا المحتفظة بزيها القديم وعاداتها العتيقة ومعتقداتها الخرافية .. هذه البقية الباقية من اجيال في سبيلها الى الانقراض فهذه الاعمال شكلية لانها تقف عند سطح الواقع وتغفل عن تسجيل الصراع بين المتناقضات وتقدم لنا الجماعة المتخلفة من شعبنا على انها هي الشعب المصرى الحقيقى فتفتقد بذلك الحركة والحيوية وتصبح اشبه بلوحات المتاحف ودور الآثار وتعجز عن ملاحظة التطور» (١)

بل انه يحذر دعاة الواقعية الاشتراكية من اية محاولة يشتم منها اعجابهم أو رضاهم بالمذاهب المثالية أو الاهتمام بالشكل ، فتجده يحذر الدكتور «لويس عوض» قائلا : «ولدعاة الواقعية بزائق لا يأمن معتقوها الوقوع فيها اذا لم يلزموا الحيططة ومن امثال ذلك قول الدكتور لويس عوض : انه يستسيغ العمل الجديد السبك ولو كان وجودى النزعة أو سريالى الاتجاه ويعنى ذلك اهتمامه بالشكل دون المضمون ، واذا لاحظنا ان المذاهب المثالية تستمد شرعية وجودها من هذه الدعوة بالذات أدركنا فى أى جانب يقف من يدعو اليها» (٢)

كذلك من الداعين الى الالتزام على طريقة الواقعية الاشتراكية «عبد الرحمن الخميسى» الذى يفسر حرية الفنان تفسيراً ينفق مع مايدعوا اليه من مذهبية وبما يوافق هواه فيرى أن «الحرية بمعناها الحقيقى هى فى انسجام مشاعر الفنان مع مشاعر قومه حيث يمس مشاكلهم ويعبر عنهم بحيث لا يكون هناك عزلة للفنان هى بمثابة السجن حيث تزدهر الالفه بينه وبين قومه ويورق التعاون ، وعندئذ يستطيع الفنان من خلال تلك الالفه وذلك التعاون ان يحقق حريته» (٣)

بل انه يعود فيدعو صراحة الى «توظيف» الفن بحجة خدمة الوطن

(١) محمد مفيد الشوباش — الادب ومذاهبه ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩

(٣) الفن الذى نريده — الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ ص ٤

فيقول : «الآن بلادنا وهي تقطع الخطى الواسعة في طريق البناء وبحاجة الى كل قطرة من ارادة الى بكل ذرة من اهتمام الى كل ومضنة من يقظة للانتهاء من تشييد البناء الشامخ ، ببناء حياتنا الجديدة ومن أجل هذا : ينبغي ان نقوم بتوظيف الفن في خدمة حياتنا والتقدم بجمعنا من هنا : أصبح واجبنا ان ننبذ دعوات الفن للفن ونطرحها خلف ظهورنا ونمضي بمشعل الفن لاضاءة الطريق امام الانسان» (١)

ويقرب خطوات نحو الفكر الماركسي في الادب فيقول : «نحن هنا في الشرق العربي لا نحتاج الى الادب الزخرفي الذي لا يستهدف غير التشويق والامتع ولكننا اشد ما نكون حاجة الى الادب الذي يكشف لنا عن العيوب المتخلفة في بعض النفوس من الماضي البغيض ويصور مدى فساد تلك العيوب وعبرقتها لنهضتنا الحديثة التي تتطلب القضاء على رواسي الاستبداد والاستعمار كما تتطلب تأييد المعتقدات الانسانية الجديدة التي تتوقف سرعة تقدمنا على سرعة تأصلها في النفوس . نحن نريد أدبا وقصة يكشفان قبح الوصولية الاثرة وقصر الجهود على اصطياد المال» (٢)

ومن الذين يدمون الى الالتزام متأثرين كذلك بنزعة يسارية نستطيع ادخال لويس هوفس الذي تتضح يساريته باعترافاته الشخصية في مقدمة ديوانه حيث يقول : «ولو انه» يقصد نفسه «اراد الان أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا ، وغدت أمامه الحشائش حمراء ، والسموات حمراء ، والرمال والمياه وأجساد النساء ، وأحاديث الرجال ، والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدم حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنها شرب في الكون حريق هائل ، وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق فمن رأى السلاسل تهتز أجساد العبيد لم يفكر الا في الحرية الحمراء» (٣)

(١) السابق ص ١٠

(٢) السابق ص ٣٥

(٣) مقدمة بلوتولاند مطبعة الكرنك ١٩٤٧ ص ٢٤



كذلك نجده فى مقدماته لمسرحية «شيللى» و «بروميثوس طليقا» وفى مقالاته «فى الادب الانجليزى الحديث» نجد عنده الدعوة الى ربط الادب بالمفهوم الاشتراكى الذى يقوم بايصال الظاهرة الادبية بالظاهرة الاجتماعية والسياسية والفكرية .

وربط الادب بالحياة عن طريق المفهوم الاشتراكى كما يدعو اليها فى كتابه «الاشتراكية والادب» تأخذ طريق التحيز لذلك نجده فى الكتاب السابق يرفض مدارس الفن المختلفة ماعدا مدرسة الالتزام الماركسى يرفضها جميعا باسم الاشتراكية فيقول : «مدرسة الفن للفن منافية للاشتراكية . لانها تعزل الفنان عن المجتمع والحياة ، ولانها تفصل مادة الفن عن صورته ولانها تقيم نرق المجتمع الانسانى والحياة الانسانية دولة لايعلى عليها هى دولة الجمال المطلق ، والمدرسة التائرية منافية للاشتراكية لان نقطة البدء فى كل ادب اشتراكى وفن اشتراكى ، وعلم اشتراكى ، وثقافة اشتراكية . . . بل ودين اشتراكى هى التسليم «ببوضوعية» الانسانية والتسليم بأن طلب الادب لذاته او الفن لذاته . . قد تكون نافعة أحيانا ولكنها وليدة صدع فى الحياة» (١)

ولكنه ينقد فى نفس الوقت الواقعية الاشتراكية من ناحية فلسفتها التى تربط بين الفن والوضع الاقتصادى كما سبق وتراه مرتبطا ونتيجة للتطور المادى فيقول : «ولكن النقاد الماركسيين لا يرون فى الفكر التطور من تطور المادة ومجرد امتداد لها يخرج منها اذا ما بلغت المسادة مرحلة معينة من مراحل التطور ويبنون على ذلك ان العلوم والفنون والاداب ومختلف الفلسفات هى مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ وهم بموجب الحتمية الجدلية يقببون هذه العلاقة فى الماضى والحاضر والمستقبل ويقانون صارح لاسبيل الى الفكك منه، وهم فى ذلك يناقضون انفسهم حين يدعون الى الفكر الكفاحى والادب الكفاحى والثقافة الكفاحية

التي يأملون من ورأتها تغيير المجتمع والحياة تغييرا ماديا وتغييرا فكريا على حد سواء ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها ففيم اذا اصرارهم على ان المادة وحدها هي التي تشكل الفكر وتغيره» (١)

وعلى ذلك فالكاتب يخفف من يساريته فيدعو الى ما يسميه بالمشهد الانساني العام الذي لا يخدم مجتمعا واحدا كما تدعو الفلسفة الماركسية بل نحترم كل المجتمعات فيقول : «من كل هذا نرى ان مختلف مدارس الادب التي انبنت على الفكرة الاشتراكية الماركسية انما تخدم نوعا واحدا من المجتمعات هو المجتمع الاشتراكي الماركسي او المجتمع الشيوعي وانها لا تخدم الفكرة الاشتراكية بمعناها الانساني الرحيب .. ففي الاشتراكية الحقيقية مهبطا نظم المنظّمون ومهبطا خطط المخططون ان المقياس الاول في كل ما يفعله الفرد او تفعله الجماعة هو مدى توكيدها لانسانية الانسان» (٢)

ويحدد الكاتب المفهوم الاشتراكي في الادب بأنه تأكيد لانسانية الانسان التي تعترف بالماضي والحاضر والمستقبل ، وهو يرى ان الاشتراكية تعتبر انه من الخطا في فلسفة الفن القيام بأى فصل بين الشكل والمضمون او بين الفكر والعقل وان الاشتراكية «من حيث هي مذهب اجتماعي محدد المعالم مولود في اطار محدد من الزمان والمكان تعتمد الى تبني بعض الاتجاهات الفكرية او الفنية او الادبية التي قد تخدم ظروفها المباشرة وهدفها المباشر ، وبهذا المعنى قد يظهر الى الوجود فكر اشتراكي ونحن اشتراكي وأدب اشتراكي» (٣)

فنلاحظ ان الكاتب يضع متهججا للالتزام عناد يقترب به من المنهج السارترى فهو اذ يضع اهتمامه نحو توجيه الفن ليكون في خدمة الحياة وينادي في الوقت نفسه بايجابية الفن وبهدفية فائده يرى ان يكون الناقد

(١) السابق ص ٥٢

(٢) السابق ص ١٩٤

(٣) السابق ص ٥٤

تل هذا العمل الفنى بعيدا عن القيام بدور المطبق للقوانين الاشتراكية فى الادب وبالا ينسى فنيه هذا العمل الفنى ويلتفت فقط الى مجرد رصد الظواهر التى تربط او تفصم هذا العمل بالواقع الاجتماعى .

ويحاول الكاتب اقامة التزام داخل اطار يختار له اسم فلسفة الادب للحياة ، ويرفض ان يكون الادب للمجتمع لانه يرى ان المجتمع «يفهم عادة على انه جسم ذو كيان مادي محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة او تابعة من المادة اما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر .. ولان المجتمع يفهم عادة على انه مجتمع بعبءه محدود بحدود الزمان والمكان اما الحياة فهى بغير حدود وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع اى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بعبءه عام» (١)

والكاتب يرى ان ما يدعوه الى رفض جعل الادب للمجتمع هو خوفه من طرح الفرد من حسابه .

ولذلك فمدعوة الادب للحياة تحمل فى تربتها بذور الفكرة القومية والانسانية ايضا «وبهذا تكون دعوة الادب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا لانها تجعل من الادب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد» ص ٩

والكاتب يعل ذلك بأن الادب غير هذا المفهوم والادب للحياة يتعرض لخطر ين اما عبادة الفرد اذا ما خضع الادب لمدرسة الادب للادب او الفن للفن واما عبادة الجماعة اذا خضع لكافة المدارس المادية والمثالية . وتوجه الخطر فى هذه المدارس — كما يعتقد — انها تقطع الوحدة بين الروح والمادة ، او بين الشكل والمضمون ؟

ولعل ما ينقص حوار الكاتب انه يتغافل عن بعض الجوانب ويظهر

---

(١) الاشتراكية او الادب الاشتراكي — دار الادب بيروت ١٩٦١



البعض الآخر ليخدم قضيته ، ففكرة الادب للمجتمع لا تعنى بالضرورة ان ينسحق الفرد في عجلة المجتمع الا في بعض النظرات الضيقة ، والفرد المنشئ للفن هو فرد في هذا المجتمع وهو المخصب للرؤية الاجتماعية ، ومن الممكن الا يكون هناك تعارض بين المصطلحين الادب للمجتمع، والادب للانسانية فالمجتمع جزء من الكل الذي هو الانسانية .

واذا نظرنا الى اساس الواقعية الاشتراكية نجده اول الامر قائما على فكرة فلسفية لا تحرم الفنان من مراعاة الطاقات الروحية والذاتية المكونة له ، ولم تعتبره مجرد مادة مفرغة من كل روح فذلك هو الاساس الفلسفي لمعنى المادية التاريخية ، والمادية الجدلية التي ترى ان الحركة الاجتماعية لها قوى وارادة بخلاف ماعلية قوانين الحركة الكونية في الطبيعة التي يطلق عليها المادية الجدلية في حين ان حركة التطور الاجتماعي يطلق عليها المادية التاريخية ، فالمادية الجدلية تفرق بين آلية الحركة في الطبيعة وارادية الحركة في المجتمع . والمادية التاريخية لا يستقيم المفهوم العلمي منها الا بفهمها تعبيراً عن حركة تاريخية تطورية تدخل في قوام العمل الانساني المتفاعل مع الارض والطبيعة من جهة والتفاعل من جهة ثانية مع ارادة الانسان واشواقه الثرية المتعددة الابعاد والزوايا ومع حاجاته المباشرة وغير المباشرة ومع خصائص مكتسباته المادية والروحية والنشئة عن تجاربه واختباراته اثناء العمل المتواصل ضمن الاطار التاريخي والاجتماعي والنفسي الخاص المرتبط بالبيئة الخاصة والجماعية الخاصة . غير ان هذا الارتباط لا يجعل العمل الانساني في كل بيئة وجماعة بخصوصها خاضعاً لقوانين خاصة منحصرة في هذه البيئة وهذه الجماعة ، بل الواقع ان هذا الارتباط يبقى من حيث الاساس خاضعاً لقوانين الحركة التاريخية الاجتماعية العامة بالإضافة الى ما تنشئه الخصائص المحلية الوطنية او القومية من قوانين خاصة مكتسبة بفعل العوامل العديدة ذات المنشأ الخاص» (١)

(١) حسين مروة دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٥ ص ٦٧

الا ان تطبيق هذا المفهوم وتعرضه لبعض المبالغات ولافتراضات  
الفكرية الضيقة عندما وكل تطبيقه الى بعض البيروقراطيين الذين قاموا  
بصلاة وثنية في محراب الفهم الرديء لمعنى الواقعية الاشتراكية ابتداء  
من لونا نشارسكى أول وزير للثقافة في روسيا بعد الثورة الى غيره حتى  
نهاية حكم ستالين .

ولعل ذلك مادفع الدكتور لويس عوض الى مزيد من الرفض لاشكال  
الواقعية الاشتراكية بل الى ترحيبه بعودة ما يسميه بالازدهار الرومانسى  
والى اطلاق البخور للهمسات الرومانسية التى يحاول التماس طريق لها  
وسط المجتمع المصرى المعاصر مع اعتقادنا بأن كل عمل فنى لا يخلو من معنى  
رومانسى الا انه قد يصبح باحساس جماعى الا اذا قصد الدكتور  
معنى خاصا من الرومانسية وهو الاتكاء على الذات والتهويمات  
العاطفية .

وهنا يصبح اعراض حسين مروة مقبولا حين يقول : «لا يمكن أن  
تكون عودة الرومانسية الان الى أدبنا العربى المعاصر الا ظاهرة انتكاس  
لا ظاهرة تقدم وتحرر لان عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية الجديدة أما  
الفن الذى يتطلب من مثل مجتمعتنا العربى وهو ما يزال يخوض معركة  
التحرر الوطنى والاجتماعى ان يرى الادب والفن او العلم لا من حيث كونه  
نشاطه فرديا محضا بل من حيث هو نشاط اجتماعى انساني ينبع من الفرد  
بوصفة كائنا اجتماعيا يمارس الحياة الاجتماعية وينفعل بلحسادتها ،  
ويتأثر بحقائقها الموضوعية ويؤثر بدوره فيها على قدر وعيه لقوانين تطورها ،  
وعلى قدر فهمه لضرورتها الاجتماعية» (١)

ومع ذلك فنبقى لنا ملاحظة على آراء الدكتور لويس عوض فهو  
أحيانا يستغل كلمة ذات مدلول فكرى معين ليقتصد بها غرضا آخر ونقصد  
بذلك فى دعوته الى اشتراكية الادب ، يغمز بطرف خفى الى النغمة  
النشاز التى وجبناها فيما سبق عند سلامة موسى فهو يريد الاهتمام

---

(١) السابق ص ١٣

بالاشتراكية ليخدم الادب الشعبى اى اللغة العامية . الدعوة القديمة نطل براسها من جديد وهو يزعم اننا نعانى من انقسام ثقافى لاننا نقيم فاصلا بين ما يسمى بالادب التقليدى والادب الشعبى فيقول : «ان مشكلة الانقسام الثقافى او الازدواج الثقافى تتجلى مثلا فى انساع الهوة بين الادب التقليدى والادب الشعبى وبين اللغة الفصحى «واللغة» العامية كأنما هناك أدب للسادة وأدب للعبيد وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعبيد وهذا من غير شك رواسب الماضى الحزين الذى قسم الامة الى أمتين ... وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هى اعتراف الادب الرسمى بالادب الشعبى» (١)

ومن الواضح ان هذه الدعوات تجد مجالها بين فريق معين من الكتاب متشابه الاسماء متشابه الدوافع مثل سلامة موسى ، ولويس عوض ، وثالثهم غالى شكرى الذى يقول : «وشاء ابساتذة» الادب الرسمى ان يؤكدوا الهوة الفنية — فى نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل «الشعر العامى» وما يدعى بالشعر «اى الشعر الفصيح» وراجت التسمية اجيالا عديدة حتى بين بعض المثقفين لتصوغ الهوة الاجتماعية فيما راي بين الحاسية التطبيقية عند حماة الشعر الفصيح بين «غوغاء» «الشعر العامى» (٢)

استمر الاتجاه نحو الواقعية الاشتراكية وتبلور هذا الاتجاه فى شخصية محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وعبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وإحمد رشدي صالح .

وقد راح هؤلاء يبشرون بالالتزام وتنضج تلك المذهبية اليسارية على اوضح صورها فى كتاب «العالم ، وأنيس» الذى عنوانه «فى الثقافة المصرية»

(١) دراسات فى النقد والادب المكتب التجارى بيروت ١٩٦٣ ص ١٤٣

(٢) شعرنا الحديث الى أين — دار المعارف ص ٥٧



فى هذا الكتاب قام الكابان بدراسة عدد من الادباء فى النصف الاول من هذا القرن وجعل ميزان نقدهما «الواقعية الاشتراكية» والكتاب يكاد يكون نوعا من الطغيان الفكرى ويكاد يكون تطبيقا للفكر النقدى الملائم للواقعية الاشتراكية .

فقد قيما فى كتابهما العمل الفنى على حسب ما يطابق المبدأ. الاشتراكى فى النقد الماركسى ؛ والتى تتلخص من وجهة نظرهما فى اعتبار مضمون الادب مجرد أحداث تعكس مواقف اجتماعية ، وعلى ذلك فالصياغة الفنية ليست الا عملية تشكيل لهذا المضمون. فهى خادمة لابرارة وتنميته مع عدم التعارض مع قيمة الصياغة .

وقد ادخلوا كذلك على مهمة الناقد بناء على المعتقدات النقدية السابقة ضرورة استيعاب قيمة العمل الفنى بالنظر الى مضمونه الاجتماعى وفى مراعاة الصياغة تلاحظ ما تفاعل فيها من علاقات اجتماعية كذلك .

وانه يجب ان تقوم بين الصياغة والمضمون علاقة متآزرة ، ووجود هذه العلاقة دليل على نجاح العمل الادبى وفقدانها دليل على فشله «ومن هذا المنطلق اخذا يقسمان الادباء الى عبقرين وتافهين فأخرجسا من فردوسهما كتابا كفا تظنهم كبارا فاذا هم صفار حقيرون . كل وكدهم فى الحياة ان يصوروا مشكلات الطبقة البرجوازية الصغيرة فى مصر ، ويالها من تهمة خطيرة كأن هذه الطبقة لا تمثل العمود الفقرى للمجتمع المصرى او كأنها طبقة استعمارية غريبة .. امام هذا الارهاب النقدى شالت كفة نجيب محفوظ ... ومقابل ذلك رجحت كفة عبد الرحمن الشرقاوى .. وبهذا الكتاب يبلغ النقد الماركسى فى مصر آخر الشوط» (١)

فالدعوة التى يدعو اليها عبد العظيم انيس والعالم دعوة يعييبها التحمس المذهبى الشديد الذى يجاوز حد الالتزام المرن فهى تضع المقياس وتنت حدوده تتم الاحكام المسبقة فمن ينضوى تحت لواء اليسار فكفته راجحة والآخرى تشيل كفتهم .

(١) الادب العربى فى آثار الدارسين - دار العلم بيروت ١٩٦١  
ص ٣٧٧

ويبدو ميل «العالم» واضحا الى الجناح اليسارى والى النظر الماركسية حين يقول صراحة «والحقيقة ان النظرية الماركسية هي انض النظريات واعمتها وأصرحها كذلك فى فهم الديمقراطية وتقييمها ، انه النظرية الوحيدة التى تعترف بالاساس الاجتماعى الطبقي للديمقراطية . ومهما اختلفت الاراء حول التطبيق الديمقراطى فى البلاد الاشتراكية وحول مفهوم دكتاتورية البروليتاريا فان النظرية الماركسية للديمقراطية تكاد تكون النظرية العلمية المسلم بها عند المناضلين فى جميع انحاء العالم ... ان دكتاتورية البروليتاريا اذا هى الوسيلة للقضاء على الاسس المادية لكل قهر طبقي» ( ١ )

بل ان «العالم» يتخذ فلسفته الالتزامية كتطبيق لفلسفة ماركس من ربط البناء الفوقى بحركة البناء التحتى ، وان كل التغيرات الثقافية انما هى نتيجة للتغيرات الاجتماعية فى بنية المجتمع نفسه فيقول : فالثقافة كتعبير فكرى او ادبى او فنى او كطريقة خاصة للحياة انما هى فى الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة مؤسسات وطوائفه ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعى من علاقات متشابكة وجهود مبذولة واتجاهات .

فالاساس الذى تقوم عليه الثقافة اذا ليس شيئا جامدا او عقيدة محددة وانما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور» (٢)

والكاتبان من لف لفهما يقوم موقفهما تجاه الفن على انه قوة فعالة تعمل على تقدم المجتمع . وفى تنمية الواقع الاجتماعى ، وعلى الفنانين والناقدين كذلك الالتزام بقيم الثورة الاجتماعية وعلى الفنان خاصة بحسنياته صاحب قدرات فنية ان يلتزم بمشكلات الشعب وقضايا المجتمع داخل الاطار الذى حدده الكاتبان بقولهم «واذا كانت الثقافة انعكاسا

(١) معارك فكرية كتاب الهلال ديسمبر ١٩٦٥ ص ١٧٥ وما بعدها .

(٢) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥ ص ١٨ .

لعملية الواقع الاجتماعى وكان واقعنا الاجتماعى كناعا من أجل التحرير  
كان علينا ان نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل اطار هذا الواقع  
المصرى» (١)

ثم نجد سلامة موسى فى دعوته لاجتماعية الادب والذى يمثل الفكرة  
الاشتراكية التى تأثر بها منذ اتصاله بالجمعية الفابية التى كانت تقوم بنشر  
مبادئها بانجلترا فى أثناء فترة دراسته بها .

وقد حدد منهجه فى التزام الادب بقضايا المجتمع فى قوله «ان النقد  
السديد للاديب هو النقد الاجتماعى أى يجب ان تسأل عن قيمة الاديب  
ماهى خدمته للشرف او للانسانية ... لان الفنان هو المسئول يلتزم الاخلاق  
السامية بل هو يرسم اخلاقا تسمى على ما يجسد فى الامة ويدعو بها الى  
الخير والشرف» (٢)

بدا سلامة موسى دعوته اولا تحت شعار الدعوة الى تمصير الادب ،  
ودعوته لا تخلو من نزعة تعصبية حين دعا صراحة الى استقلال الادب  
المصرى عن الادب العربى القديم .

وفى مقالات سلامة موسى تتكشف دعوته . للالتزام التى تأخذ طابع  
التعصب .

فهو على سبيل المثال يعيب على العقاد وطه حسين اكبارهما للادب  
العربى قائلا : «وكلاهما طه حسين وعباس العقاد يكبران من شأن الادب  
العربى القديم ... وانما موقفى من هذا الادب انه لا يلهمنا اى لا يلهم  
الكاتب كما انه لا يرشد القارئ الى الحياة السامية اى الى العظمة بل  
انى اعتقد انه لولا ان عباس العقاد وطه حسين فى الادب العربى القديم لما  
خطب طه حسين الفاروق بكلمتى «يا صاحب مصر» ولما وصفه العقاد بأنه  
فيلسوف ذلك لان الادب العربى القديم هو الذى جذب بعيد أدب الملوك ، وقد  
استلهمه العقاد وطه حسن فى وصف الملك السابق فاروق» (٣)

(١) السابق ص ٢٤

(٢) الادب للشعب - مكتبة الانجلو ص ٨٦

(٣) السابق ص ٦٢



فهو يقوم بعملية التفاف ذهنى قاصدا ما وراء الكلمات يتخذها فقط تكأة ليحقق نتيجة غير منطقية وهى ان الادب العربى ادب ملوك فقط ، ولذلك فهو يصل الى غرضه وهو القضاء على هذا الادب الذى يسميه ادب الملوك قائلا : «يجب ان يموت ادب المجاز والاستعارة والتورية ... هذا الادب الذى ينأى عن احساس العصر ووجدان الشعب ويخلو من الاهداف الانسانية ويجب ان يكون للادب دستور جديد بحيث يحترم الشعب. الشعب أولا والشعب أخيرا» (١)

ولم يدلنا الكاتب على معنى احترام الشعب اذا كان يعنى الادب ، الذى يعتمد على التصوير الفنى بضمزه ، فيماذا يتميز الادب عن العلم؟ بل ويعيب على الادب العربى عدم ذكر كلمة الشعب مع انه ينسى او يتناسى ان هذه الكلمة مع اعترافه بذلك كلمة عصرية ويتخذ من ذلك ايضا تكأة الى اتهام الادب العربى باغفال الشعب قائلا : «وانى اشك فى ان كلمة «الشعب» قد ذكرت فى أى كتاب من كتب الادب العربى القديم بمعناها المصرى. ذلك لان كتب الادب العربى هى كتب الملوك والامراء ، ونستطيع ان نقول ... ان الادب القديم كان ملوكيا يحافظ على التقاليد ويؤيد مذهب الدولة ويكره الثورة بل لا يعرفها» (٢)

ومع ذلك نستطيع ان نجد تناقضات ضخمة فى نظرية سلامة موسى فيما يدعيه بالمنهج الاجتماعى ودعوته الى اندغام الاديب فى مشكلات مجتمعه .

فإنكاره للادب القديم السابق نجده سرعان ما يتناقض فيه مع نفسه حين يقول : «والثقافة القديمة هى تراث بشرى عظيم لا يهمله الا مغفل بل انا لا اكاد اقرا كتابا عربيا الا اذا كان مؤلفه من القدماء» (٣)

ومع ذلك فهو يعود مرة اخرى ليتنقض اعترافه قائلا : «فى مصر طائفة تعتقد انها تعلمت الادب وحذقت أصوله ... ومعتمد هذه الطائفة هو

(١) السابق ص ٤٨

(٢) السابق ص ٤١

(٣) السابق ص ٤٦

الادب العربى القديم الذى ينأى عن القيم والاوزان الانسانية العصرية اذ هو ادب الترف الذهنى ... وهو ادب التسلية للملوك والامراء ، وهو ادب اللذة الجنسية لتسوية والشاذة ، وهو ادب المنازعات الحربية او المناقشات الدينية هو كل ذلك ، ولكنه ليس ادب الشعب الذى يكافح من اجل الحرية والاستقل وليس ادب الانسانية الذى يحمل همومها ويعبر عنها بالقصة والشعر والمقال بل كذك ليس هو الادب الذى يدعونا الى احترام المرأة وحبها» (١)

بل هو يتقدم قليلا فى دعوته اذ يحاول هدم فكرة البلاغة العربية بحجة ان يكون الادب فى خدمة الشعب مهتما بالحياة الاجتماعية منغمسا فى المشكلات الاجتماعية .

وعلى ذلك فانه يمحوا الفوارق بين الاسلوب الادبى والاسلوب العلمى ، فيقول : «ان الادباء الجدد يطلبون ادبا عضويا يرتبط بالمجتمع ويؤدى فيه وظيفة حيوية بحيث يساعد على ان تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والانسانية ومكافحة الشرور ... والادب هنا عضوى من حيث انه يؤدى فى الجسم الاجتماعى خدمة معينة ... وبمعنى آخر ليس هو ادب الترف والتسلية ... اى ليس هو ادب البلاغة كما فهمنا معنى هذه الكلمة فى كتب البلاغة العربية فهو لا يبالى بتلك النبرات والنفحات الا بمقدار ما يستطيع ان يؤدى بها خدمته اى عضويته فى النشاط الاجتماعى .

فالبلاغة هنا وسيلة وليست هدفا ، ولذلك يحاول الاديب ان يجلو مشكلة اجتماعية او يكشف عن شقاء انسانى خفى قد لا يدريه الاشقياء انفسهم الذين يعانون هذا الشقاء ، اما الادب البلاغى فهو لعبة التسلية» (٢)

لذلك نستطيع ان نقول ان الكاتب يتخذ من نظريته التى قوامها

(١) السابق ص ٦٠

(٢) السابق ص ٣٣

الالتزام سبباً لرمى الأدب العربى بجميع ما يشتهى وما يرضى نفسه  
من تهم

فهو يبدأ بدعوة ظاهر فيها الرحمة ، دعوة الاهتمام بالشعب والكتابة  
بلغة الشعب ولم يحدد لغة الشعب التى يقصدها بل يتركها دون تفسير على  
أن نفهم من العبارة ما يقصد .

فهو ما دام قد جعلها فى مقابل لغة الأدب العربى فلا بد أنه يدعو  
إلى الكتابة بالعامية فهو يقول : «أنا نطلب من الأديب : أن يكتب للشعب  
بلغة الشعب وأن تكون ثمنون الشعب موضوعاته ودراساته واهتمامه  
وأن يكون له مقام المعلم المربى وليس مقام المسلى المهرج ، وأن تكون له  
رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويبين الأهداف — وأن تكون نظراته انسانية  
شاملة وأن يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والعبق والفهم للكون والدنيا  
والإنسان ، وأن يوجد حوله مناخا تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو  
وتنتصر وكل هذه معان لم يكن أدباء العرب يعرفونها ولهم العذر لأنهم لم  
يكونوا يكتبون للشعب الذى يحتاج الى أن يتعلم بلغته التى يفهمها» (٢)

إذا فهو يقصد العامية تحت ستار الأدب الملزم أى أنه نقل القضية  
من الجانب الموضوعى الى الجانب الشكلى الصورى وهو يبدو أكثر وضوحا  
فى الدعوة الى هذه الناحية حين يقول : أن الأدباء فى مصر يهتمون بالأسلوب  
الكتابى ويسيروا على نهج الجاحظ ، ويعيب على الأدباء أنهم يكتبون عن  
العرب وحضارتهم ولا يكتبون عن المصريين وهذه دعوة تعصبية لا غموض  
فيها .

وهذه هى الفاظه يقول فيها : «فان الأديب التقليدى يعنى مثلا  
بأسلوب الجاحظ الكتابى فيحتذيه ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصرى فى  
العيش فينقده ، ويطلب اصلاحه . وهو يكتب عن العرب وتاريخهم ومجدهم  
ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة . . . ولذلك فان أدبه سلقى وهو أدب

---

(٢) السابق ص ٥



الكتب الذى تجعله يعيش وهو فى عزلة عن الوسط الذى يحيط به كأنه فى برج عاجى ، وهو هنا يشبه ادباء القرون الوسطى فى أوروبا» (١)

فنراه يجنح بين الكثير من المتناقضات فمنهج يرتكز على الناحية الاجتماعية من حيث ان الادب عاكس للواقع الاجتماعى ، ولكنه اتخذ من هذه الركيزة طريقا لنقض الادب واقامة محاكمات سفسطائية لترات العربى جميعه .

ان الكاتب لا يلتزم بمنهج ماركسى أو منهج وجودى انه يبدو فى الغالب الاعم متأثرا. بالمدرسة الاجتماعية التى يرأسها دوركايم ويبدو متأثرا كما سبق بالمدرسة الغابية والدعوات الاشتراكية بالاضافة الى تأثرة بعصبيته النى لا تخفى .

ودعوة الكاتب لجعل الادب مجرد انعكاس لحياة المجتمع تحمل فى طياتها بلا شك بذورا ماركسية بل انه يدعو سراحة لقراءة مكسيم جوركى كما يقول الدكتور (رشاد رشدى) فى معرض حديثه عنه «قرأت للاستاذ سلامة موسى رايا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانكباب على قراءة «مكسيم جوركى» لان جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى اما شكسبير فلا يفعل شيئا من ذلك ولان جوركى يصور الشعب بينما صور شكسبير بلاط الملوك والامراء ... اعتقد ان التوفيق قد خاتمه فى هذه اللفتة الاخيرة لانها تنطوى على فهم خاسل لبطبيعة العمل الفنى .

فالقول بان العمل الادبى يجب ان يكون صورة صادقة للحياة يتضمن فروضا كثيرة اهمها واطورها فى رأى اعتبار الادب معادلا للحياة بمعنى انه بديل عنها .

فما دمنا نقيس قيمة العمل الادبى وقدره بمتسدار مطابقته للحياة .

---

(١) السابق ص ٢

فلا بد اننا نفترض ان العمل الادبى معادل للحياة وان الحياة معادلة للعمل الادبى . . . وهذا الفهم المادى للفن يتضمن اخطارا عديدة ، فالخطورة الاولى هى فى اعتبار العمل الفنى من الكماليات فما دام يزودنا بها تستطيع الحياة ان تزودنا به امكثنا الاستغناء عنه . . . ان العمل الادبى يصور - الحياة ولكنه ليس صورة لها» (١)

ونستطيع ان نضيف لراى الدكتور (رثاد رشدى) ان شكسبير بالرغم من انجليزيتة كان يسخر من الامبراطورية البريطانية ويسخر من النظام الملكى كله .

واذا تركنا سلامه موسى ومنهجه فاننا نجد الدكتور محمد مندولاه الذى يحاول اقامة التزام يجمع فيه بين الواقعية الاشتراكية وبين الفلسفة الوجودية فيما يسميه بالمنهج الايدلوجى النابع من اهتمامه بالمضمون واولويته اولا .

والدكتور مندور يرى اننا نتجه فى ادبنا المعاصر تقائيا وبحكم التطور وحاجات العصر نحو الواقعية النقدية ويرى ان فلسفتنا الاشتراكية الجديدة تطلب منا ان نكون مستقبليين اكثر منا سلفيين كما يعبر ، ولكنه يرفض الاستمرار فى السير فى طريق الواقعية النقدية بحجة ان هذا الاتجاه سلبى فيقول : «ومن هنا تأتى أهمية ما تسميه الفلسفة الاشتراكية بالواقعية البناء وهى الواقعية التى تعمل على تعميق القيم الانسانية الجديدة فى النفوس حتى تنزل منها منزلة العقيدة والايان» (٢)

وهو فيه لا يود الوثوق بالنظرة لدى الموضوع فقط بل الى ما يحويه الموضوع من مضمون يركز على قضايا العصر ويكون وعاء لمشكلات المجتمع وهو بالطبع يرفض نظرية الفن للفن ويراها قد ماتت اوانها وانها

(١) ماهو الادب . مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ص ٢٣

(٢) مجلة الكاتب اغسطس ١٩٦٢ مقال عنوانه «صعوبة الادب

الجديد»

فيقول : « فمذهب الفن للفن لا يمكن تطبيقه الا فى لون واحد من ألوان الوصف الشعري عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكأنه يرسم لوحة بالقلم ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب ولا يزال يستخدم عند من يريدون أن يسقطوا عن الشاعر أو الأديب مسئوليته أزاء الإنسان وأزاء المجتمع وأزاء قضايا الحياة الكبرى ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك» (١)

انه يجعل اهتمامه منصبا أولا وبالذات على المضمون ليكون معتقدا بما يسميه الادب الهادف أو الادب القائد . وان الفنان الملتزم فى نظره هو الذى يكون قادرا على تحمل المسئولية ويقود المجتمع نحو غاية سعيدة .

وهنا نتساءل هل هذه فلسفة ماركسية وتطبيق للواقعية الاشتراكية ؟ فى الحقيقة لا نستطيع الاجابة على هذا السؤال بالاجاب لان الماركسية تؤمن بوجود «ديالكتيك» وبأن هناك تأثيرات المجتمع التى تؤثر على الأديب فيتفاعل معها ، وهنا ترك الدكتور مندور الموضوع معلقا أى انه اعتمد على ذاتية الأديب أو الفنان .

انه يحاول تحديد هذا المنهج بأنه يؤمن اساسا بأن الفنان يجب الا يعيش على كحد تعبيره ككائن طفيلى أو شاذ أو جبان هارب أو سلبى باك ، وهو يفضل ان يتناول الفنان التجارب الانسانية الحية المعيشة على ان يتناول التجربة التاريخية البالية .

وهو يحرص على أن يؤكد ان هذا المنهج لا يسلب الأديب أو الفنان حريته وكل ما يرجوه هو استجابته لحاجات العصر بطريقة تلقائية عن طريق الادراك الكامل للدور القيادى أى انه التزام حر يعتمد على الإيجابية مع مراعاة للقيم الجمالية والفنية أيضا .

ويحدد الدكتور مندور وظائف المنهج الايدلوجى فى ثلاث مهام رئيسية. هى :

---

(١) الادب وفنونه — نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥



أولاً : تعتبر الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وادراك مراميها القريبة والبعيدة وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة تضيف الى العمل الادبى أو الفنى قيمة جديدة ربما لم نخطر للمؤلف على بال وان لم تكن مفحمة عليه .

ثانياً ، تقييم العمل الادبى والفنى فى مستوياته المختلفة أى فى مضمونه وشكله الفنى .

ثالثاً : توجيه الادباء والفنانين فى غير تعسف ولا املاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم ، وما ينتظرونه من الادباء والفنانين وكل ما يجب ان نحذره فى اداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات أو حرمانها من الحرية التى لا تصلح الحياة ذاتها بدونها وان كانت العبقرية الصادقة قادرة على ان توجه نفسها وان تقود نفسها» (١)

وعلى هذا المعتقد يصير الدكتور مندور على ان يكون تقييم العمل الفنى ليس من داخله فقط بل من خارجه أيضاً بل انه يرى ضرورة ان يكون للمضمون أهمية كبيرة فى عصرنا وفلسفة حياتنا الراهنة» .

وهو يحدد كذلك دور الناقد بأن عليه ان «ينظر فى نوع التجربة التى اختارها الكاتب ... وعلى هذا الاساس لسنا نرى حرجاً على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الادب والادباء عندما يوجهون فى عصرنا الحاضر مثلاً نحو الأدب الملتزم والادب الهادف والادب القائد ويخاربون مثلاً مذاهب الطهروب والانحلال مثل فلان مذهب الفن للفن» (٢)

ونستطيع القول ان الدكتور مندور يخالف مابداً به فى الميزان الجديد حيث يعترض على النظر الى الفن الادبى بمقياس يقوم على اساس من علوم الجمال والنفس ، والتاريخ ، والاجتماع ، فيعارض هذا الاتجاه ويرى أوربا قد عادت من ضلالها كما يعبر «واصبحت اليوم تؤمن — عن حق —

(١) النقد والنقاد المعاصرون مكتبة نهضة مصر ص ٢٣٧

(٢) الادب وفنونه — نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥

بأن لكل علم مناهجه وأن أي علم لا يمكن أن يتمو إلا إذا كان نموّه ذاتيا ومن داخله وأنا اعتقد أن الاتجاه الذي يدعو إليه الأستاذ خلف الله محنة ستزل بالادب لأن معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد النقد هو فن دراسة النصوص الادبية والتمييز بين الاساليب المختلفة ... والذي يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أي علم في الوجود وانما هو الذوق الادبي وهذا شيء ليس له مرجع يزجج اليه» (١)

وهو في هذا النص يرد على الأستاذ محمد خلف الله وهو يصود كذلك في صفحات تالية ليرد عليه مرة أخرى قائلا : «النقد كما قلت ويقول كل النقاد هو فن دراسة النصوص وتمييز الاساليب وهذا الفن يستعين بضروب من المفارف ولكنه لا يستخدمها ليحاول ان يضع بفضلها قوانين عامة للادب ثم يأتي فيطبق تلك القوانين على النص الذي امامه فما تمشى مع تلك القوانين كان جيدا وما خرج عنها كان رديئا» (٢)

ويقول ... الادب ادق واعمق واغنى من أن نخطط له طريقه (٣) ويقول «والذي ادعوا اليه هو استقلال الادب عن غيره من مظاهر نشاطنا اليومي . استقلاله بموضوعه وبمناهجه .

والمنهج الايدولوجي الذي يدخو اليه مندور يرغب بالطبع كما سبق دعوى الفن للفن ويرى انه لم يعد لها مكان في عصرنا الحاضر لان الصراعات المختلفة في العصر الذي نعيشه تدفع الادب والفن لتطوير الحياة ويرى النقد الايدولوجي كذلك انه لم يعد من الممكن ان يظل الادب والفن مجرد صدى للحياة بل يجب ان يصبحا قائدين لها ... وحين الحين لكي يلتزم الادباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ... وعلى اساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الايدولوجي في النقد يناصر اليوم عدة قضايا ادبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام

(١) في الميزان الجديد ص ١٦٢

(٢) في الميزان الجديد ص ١٧٢

(٣) محاضرات في الادب ومذاهبه - معهد الدراسات العربية

١٩٥٥ ص ١٢

فى الادب والفن — قضية الادب والفن الهادفين قضية الواقعية فى الادب والفن (١)

كذلك فهو يحدد منهجه النقدى عن طريق العمل على التركيز على المضمون ومنهجه يعتمد على معرفة مصادر الادب من ناحية اهدافها ووظيفتها فى اطار المجتمع ومدى اهتمام الفنانين بقضايا العصر وبحاجات البيئة والانغماس فيها ومحاربة الهروب من الحياة .

كذلك يتخذ الدكتور مندور من عبارة ان «الادب نقد للحياة» طريقا لجعلها نقدا لحياة الفرد وحياة الجماعة ، وحياة الانسانية كلها وهو يرى بناء على ذلك ان الفنان سيصدر احكاما صريحة او ضمنية ويعمل على التمييز والتطوير لعناصر الحياة فيفسح المجال «لادب الكفاح والتوجيه ونشر الوعي والتبشير للحركات الاصلاحية الكبرى بل وللثورات العارمة» (٢)

ويعمل مندور فلسفته الايدولوجية بحاجة البشر التى تتطلب العمل الايجابى وترفض ادب المتعة الجمالية فيقول : «وجماهير عديدة من البشر اصبحت لا تقنع من الادب بالمتعة الجمالية او بعملية الترويح او التنفيس عن مكبوتات النفس بل تطلب منه عملا ايجابيا واثيرا وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الفارقين فى محن الحياة وربما كان هذا هو السبب الاساسى فى طغيان الدعوة الى الادب الملتزم فى الوقت الحاضر وهو الادب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والهروب ويدعو الاديب الى ان يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله لا يسجلها او يعرضها فحسب بل ويلتزم ازاءها برأى ويتحمل مسئولية هذا الرأى امام الجميع مهما عرضته تلك المسئولية الى الاخطار» (٣)

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون — مكتبة مصر ص ٢٣٤ — ٢٣٦

(٢) محاضرات فى الادب ومذاهبه ص ١١٦

(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبه — معهد الدراسات العربية

١٩٥٥ ص ١٢



ونستطيع كذلك ان نلاحظ ملاحظة جديدة بالنظر وهى ان الدكتور «مندور» بدأ منهجه النقدى فى مطلع اشتغاله بالنقد مؤمنا بالنظرة الجمالية وبأن يكون دراسة النص من داخله فعلى سبيل المثال نجده فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب يتحدث عن الامدى فيقول : «فطن (الامدى) الى مبدأ آخر خطير فى النقد الحديث وذلك حين قال : «ان حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد احدث فيه غزابة لم تكن وزيادة لم تعهد»

فهذا هو رأى معظم نقاد أوروبا اليوم الذين يرون ان امر المعانى فى الشعر ثانوى بالنسبة الى الصياغة ونستطيع ان نضرب لذلك عدة امثلة لا من شعر البحتري فحسب بل من شعر أبى تمام نفسه فهو عندما يقول مثلا :

رعته الفيافى بعدما كان حقة  
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

قد رفع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج وخلق منه قيمة فنية شعرية جميلة باستعماله للفعل رعته بمعنى طمت قواه بعد ان رعى كلاها وماء الروض ينهل ساكبه أيام الخصب .

ومرد كل هذه الحقائق التى تجعل من الامدى ناقدا منقطع النظير بين العرب هو فطنته الى الاهمية الكبرى التى نعلقها على الصياغة فى الادب .

فاللغة فى الادب ليست وسيلة خادمة للفكر والاحساس فحسب بل هى الى جانب هذه الوظيفة الاساسية غاية فى ذاتها ، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من يفتن الى هذه الحقيقة» (١)

كذلك نجده فى الميزان الجديد يكبر ما أسماه بالشعر المبهوس ويرى

انه «من البين ان كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف انساني» بل انه يقول «ان اللفظ لا يستخدم للإبانة عن المعنى بل يقصد لذاته اذ هو في نفسه خلق فني فمن اليسر مثلاً ان نقول «ان وقت الظهيرة قد حان» فنؤدى المعنى الذى نريد ان ننقله الى السامع ومع ذلك يقول الاعشى «وقد انتعلت المطى ظلالها» للإبانة عن نفس المعنى فنحن لساعتنا ان عبارته عبارة فنية قصد منها الى خلق صورة رائعة لا الى اداء فكرة» (١)

ويقول كذلك «وأمر الصياغة في الادب الفنى ليس امراً شكلياً كما ظن معظم نقاد العرب فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو تستخدم لايضاح المعنى أو تقويته بل امراً لخلق المعنى فى صميم حقيقته النفسية كما وضحنا فالشاعر الذى يشرب لون الشمس أو يحس به فى نعومة اللؤلؤ لا يقصد الى تجميل معنى أو تنميق عبارة ، وانما يخلق قيمة فنية لها أصولها فى نفسه ومن هنا تعازى الكتاب بطرق صياغتهم وأدق ما يكون ذلك التحايز فى موسيقى كل منهم» (٢)

بل انه يتقدم خطوة أخرى ليعانق أصحاب نظرية الفن للفن فيقول «ان للاداب الأوروبية الحديثة قد شهدت مذهباً قوياً فى أواخر القرن التاسع عشر مذهب أمثال هرديا Heredia ، وجوتييه Goutier ممن يقولون بالفن للفن ويجعلون من أسس مذهبهم نظرتهم الى اللغة نظرة المثاليين الى مقاطع الرخام أولئك ينزعون من اللغة صوراً وهؤلاء تماثيل ومع ذلك لم يجرؤ أحد أن يقدح فى ادبهم أو يخرجهم من فنون الشعر لخلوه من المعانى وقد رأينا أى دور تلعبه الصور فى حياتنا النفسية التى تغذيها كافة الفنون كما رأينا فى الامثلة التى سقناها من الاعشى وغيره تفاهه ما بها من معنى تفاهه لم تتل منها بها من قيم فنية» (٣)

(١) فى الميزان الجديد — مكتبة نهضة مصر — ط ٣ ص ١٢٣

(٢) السابق ص ١٢٦

(٣) السابق ص ١٢٧

ولعل الاسباب التى تعرض لها الدكتور محمد مندور جعلته يتناسى منهجه الجمالى ويسير فى تيار اليسار فى دعوته الالتزامية حين استقال من الجامعة واتصل بالصحافة مثل صحائف الوفد المصرى وصوت الامة ، والبعث وغيرها وقد زودته هذه الصحف بمزيد من الالتصاق بالجمهير ومشكلاتها الاجتماعية وعایش بصدق التفسخ الاجتماعى وظروف الاقطاع فى مصر ، وكانت الفترة التى استطاع ان يحقق فيها هذا الالتصاق (من ١٩٢٤ الى ١٩٥١) حيث ازداد اتصالا بالعمل السياسى ايضا وقد بارك مندور سنة ١٩٤٦ لجنة الطلبة والعمال ودافع عن معتقداتها السياسية .

لعل هذه الاسباب هى التى قضت على تأثيره السابق بالمنهج الجمالى بسبب ثقافته الاولى المتأثرة بنقاد العرب القدماء كالامدى ، وعبد العزيز الجرجانى ، وابن سلام الجهمى ، وعبد القاهر الجرجانى وتأثره كذلك بالتيارات التى سادت النقد الحديث فى مصر مثل جماعة الديوان ، وجماعة ابولو وجماعة المهجر الى جانب تأثره بالادب الاغريقى ، وسفره وهو فى بعثته بفرنسا لمزيد من الفهم الفكرى الى بلاد اليونان مما حدد مستقبله المادى فى البعثة الدراسية كذلك تأثره بأمثال الدكتور طه حسين واحمد امين .

واذا نظرنا الى مسار فلسفة الالتزام التى لا نتأثر بفلسفة من الفلسفات التى يدين بها الماركسيون أو الوجوديون فاننا نجد فى المناظرة التى اقامتها مجلة الاداب سنة ١٩٥٥ ، والتى كانت بين الدكتور طه حسين ورئيس الخورى وكان عنوانها مقتبسا من عناوين كتاب سارتر «ما الادب» وهو : «لن يكتب الاديب» ؟

فى هذه المناظرة رأى مناظر الدكتور طه حسين وهو يفسر نظريات الفن المختلفة انه يؤمن بالنظرية التى ترى الادب انفتاحا على الحياة المتحركة ، وان الفن خلق فردى ، ولكن بمادة اجتماعية تنبع من حياة المجتمع المتجددة .

وهو يخاطب الدكتور طه حسين قائلا : «وانت اعرف منى ياسيدى



بأن لكل عصر قضايا ومشاكله التي تبرز فيه وتشتد . . وأنت أعرف مني  
ان ادب كل عصر يستحق اسمه يستحيل عليه الا ينفع ببتلك القضايا . . .  
لا بد لادب كل عصر من ان يتعلق بمواضيع مشتقة من قضايا ذلك العصر  
ومشاكله . . واديب العصر مسئول عن ان يتصل أدبه اتصالا حميما بهذه  
المواضيع يستمد منها الروح والمضمون لادبه» (١)

ويخترس رثيف خورى من الظن به من انه من معتققي الواقعية  
الاشتراكية فيقول : «يولع الماركسيون السوفياتيون الرسميون بترديد  
هذه الكلمة . . الادباء مهندسون الارواح البشرية» صحيح ولكن شرط الا  
يكون هؤلاء المهندسون قد هندس لهم سلفا كل شيء» (٢)

اي انه يرى الالتزام التزاما حرا خاليا من التقين له وفرض الاحكام  
المسبقة على حسب ما ترى الفلسفة الماركسية .

واما الدكتور طه حسين فهو يبريء الادب من أية فلسفة تفرض عليه ،  
ويرى أن السياسة هي التي جاءت بتلك النظريات المختلفة فيقول : «هؤلاء  
السياسة ارادوا اذا ان يؤثروا في الادب وأن يفرضوا عليه نظرياتهم  
السياسية . فكان الادب الموجه وكان الادب الموجه وظهرت الكتابة التي  
يلتزم بها الاديب ، وظهرت الكتابة التي لا يلتزم فيها الاديب شيئا كل هذه  
الاشياء صنعتها السياسة» (٣)

ويصرح الدكتور طه حسين بدم اعجابه أو رضاء بفلسفة الواقعية  
الاشتراكية ويرى ان كتابا ممتازين قد ضاع امتيازهم حين أصبحوا يسخرون  
امتيازهم لخدمة الفلسفة الالتزامية التي تتبع المنهج الواقعي الاشتراكي  
فيقول :

«لا تصدقوا أنني لا أقرأ أدبا شيوعيا فأنا أقرأه وأكثر من قراءته وأقرأ  
أدبا اشتراكيا وأكثر من قراءته . . . ولكن أصبحوا لي ان أقول أنني قلما  
أحسست الصدق في هذه الاداب الموجهة وأكثر ما تأخذني الرحمة والشفقة

(١) الادب المسئول — ص ١١٣ — بيروت

(٢) السابق ص ١٠٢

(٣) السابق ص ١٠٤

لكتاب بارعين متميزين قادرين حقا على ان يبدعوا او ينتجوا ؛ ولكن الظروف ارادت ان يكونوا موجهين ، فاضاعت من قيمة ما يكتبون كثيرا واضاعت منها كثيرا جدا» (١)

ويصل من هذه المقدمة الى نتيجة يراها ضرورية ومؤكده وهى الحرية المطلقة للاديب والبعيد عن تسخير فنه لاية فكرة سياسية مهما يكن وجهة نظرها ، فيقول . لا ينبغى اذا ان ننظر للاديب على انه مسخر نوجه لهذه الغاية او تلك بل ينبغى ان ننظر للاديب على انه عنصر حى ينتج ما يستطيع وننتفع نحن بما ينتج لا اكثر ولا اقل» (٢)

والدكتور طه حسين يحث الادباء على تجويد لغتهم ولا يضيرهم رضا القراء او سخطهم فيقول : «وسيحرض قوم آخرون من الادباء على كرامة الفن وجودته اكثر مما يحرصون على انتشاره وشيوعه فيجودون ادبهم ويحفظون بهذا التجويد ثم يرسلون ادبهم الى القراء غير حافلين بالرضا او السخط ولا بما ينتجه الرضا او السخط من الفقر والثراء .

وهؤلاء هم قوام الحياة الادبية ، وهم هداة الناس وقادتهم الى الحق والخير والجمال» (٣)

وهو فى موضع آخر يدعو الى لطلاق الحرية الكاملة للادب والادباء ، ويرى انه يجب اتاحة مختلف مجالات التعبير الحر فى كل ما يشعرون به بل يرى ان القوانين التى تتدخل فى الادب بحجة المحافظة على المعايير الاجتماعية مثل الفضيلة مثلا انها تكون بذلك حامية للرديلة ، حين تحد من حرية الاديب يقول : «فالادباء عندنا ليسوا احرارا بالقياس الى الدولة ولا بالقياس الى القراء وما اكبر النبوغ الذى يضيع ويذهب هدرًا لانه يكظم نفسه ويكرهها على الامراض عن الانتاج خوفا من الدولة او خوفا من القراء ، يجب ان يحرر الادب والادباء ، وان يتاح لهم القول فى كل

(١) السابق ص ١١٥

(٢) السابق ص ١١٨

(٣) ألوان - دار المعارف ص ٣١

ما يشعرون به ويجدون الحاجة الى القول فيه ؛ ويجب ان تكون قوانيننا  
سمحة ؛ وان يكون تطبيقها سمحا وان يكون ذوق الجمهور سمحا كذلك ،  
ولنتق بأن الانتاج القيم وحده هو الذى سيبقى وسينفع .. ولحرية الراى  
شرها احيانا ولكن لها خيرها دائما ، ونفع الحرية اكثر من شرها على كل  
حال ... وما اشك فى أن قوانيننا حين تشدد فى مصادرة ما تصدر من  
حرية الادب لا تحمى الفضيلة وانما تحمى الرذيلة وتخلى بينها وبين  
الناس» (١)

كذلك نجد الدكتور «محمد النويهى» يجمع بين انسانية الفن مع  
اعتبار لفردية الانسان وخاصة فى العملية الابداعية من حيث كونها ذات  
عاطفة وانفعال تؤثر فى التجربة الفنية فيقول «اننا لسنا ممن يقولون بأن  
الفن للفن وحده ، الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية  
بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع  
لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانسانية ، ومعونتها اياها  
على ان تزيد نصيبها من السعادة والتقدم ، والرفاهية ولكن من الخطأ  
العظيم ان نفالى فى تفسير هذا الالتزام الى حد يلقى العنصر الشخصى فى  
الفن ، ويجعل الفنانين مجرد آلات حاكية تنطق بآراء ونظريات وتردد  
غواطف وانفعالات يفرضها عليهم المجتمع او النظام السياسى المسيطر عليه  
وعلى هذا التفسير يكون الادب والفن جميعه لم يوجد الا لخدمة اهداف  
جماعية معينة سياسية واجتماعية يلزم الاديب بخدمتها وترويجها والدفاع  
عنها ويرغم على هذا ارغاما ، فلا يقبل انتاجه الا اذا انسجم مع هذه  
الاغراض الجماعية ، ولكن هذا التفسير يهدم الادب من اساسه فان  
اساسه ليس الا انفعال نفس الاديب بتجاربه ومحاولته ان يعبر عن هذا  
الانفعال الشخصى الذى عاناه فى صميم كيانه الفردى ، ثم انه تفسير ينبئ  
بالادب الى التشابه والتكرار لانه يفرض على جميع الادباء نظرة واحدة  
الى الكون والحياة وطرازا واحدا من رد الفعل على تجاربهم ، وهذا يلقى

(١) مستقبل الثقافة فى مصر — مطبعة المعارف ١٩٤٤ ص ٢٨٠



ما فى النفوس البشرية من تعدد وغنى ، وما بين سلوكها من تنوع يسببه اختلافها فى امزجتها وميولها وأذواقها» (١)

فالفكرة العامة هى فردية الفنان خوفا من تكرار الانتاج الفنى على وتيرة واحدة ولكن ذلك لا يعنى التخلّى عن المشاركة الانسانية وجعل الفن ذاتيا متوقفا ، فهو يرى كذلك ان الادب لم ينشأ «لجسد الترويح وتزجية اوقات الفراغ ولا هو نشأ لجسد التعالم والتنافس فى اظهار الحذق ، بل نشأ لغرض جاد خطير عظيم الخطورة والجد ليزيدنا شعورا بانسانيتنا وفهما لكنها وتقويما لها وتقديرا لكل ما تعج به من عواطف وانفعالات وميول ونزعات» (٢)

لكن الحرص على الا يتحول الفن الى مجرد تقارير خاضعة لاوامر خارجة عن شخصية الفنان والخوف من أن يتحول الفنان الى مجرد آلة حاكية تدفع الى التحذير من تفسير فلسفة الالتزام خارج اطار الفنان فيقول : «ان عددا متزايدا من كتابنا ونقادنا فى هذه الايام حين ينادون بالالتزام فى الادب يسرفون فى تفسير هذا الالتزام ولا يفهمونه على حقيقته حتى ليغلبون على الادب اهدافا ثانوية ويتسبون هدفه الاول ، وهو أن يعبر عن عاطفة الاديب نفسه . . . اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن ، ومن الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية ، بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصعب ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانسانية» (٣)

كذلك يرى محمود تيمور ان الالتزام قائم على مراعاة فردية الفنان مع الاهتمام كذلك بقضايا المجتمع فهو يجعل للفن وظيفة اجتماعية فى معالجة القضايا ومشكلات المجتمع .  
ولكنه يحدد نجاح الفن فى ذلك «على مدى استجابة الاديب لهذه

---

(١) محاضرات فى عنصر الحذق والادب ص ٩١ — ط معهد الدراسات العربية

(٢) السابق ص ٣٣

(٣) وظيفة الادب ص ٩٣

المشكلة أو تلك القضية ومبلغ ماله من صسددق التاثر وقوة الاداء ، ومتى استطاع الاديب ان يحيا فى صميم القضية الاجتماعية أو المشكلة القومية تيسر عليه ان يعبر عنها تعبيرا فنيا اصيلا حتى يمكن ان يتوافر بين الاديب وموضوعه «تلاؤم وائتلاف فى جسو من الحرية الطليقة لا فرض فيه على الاديب ولا الزام فيكون الادب غاية ، ويكون الادب وسيلة . قولان يترادفان مادام الاديب موفور الموهبة عميق الحس صادق الالهام» (١)

فالكاتب يرى ان الاديب والفنان يقوم بعملية استقطاب للمشاعر الجماعية ويبلورها تجاه ذاتيته حتى تظهر وكأنها صادرة أصيلة عنه اى يجمع فى بؤرة مركزة تنعج بالفكر الجماعى .

كذلك يؤمن الدكتور (شوقى ضيف) بمقياس الالتزام ويرى ان الاديب جزء من مجتمعه . بل يرى تقويم العمل الفنى بقدر دورانه فى اطار المجتمع واهتمامه بمشكلاته «وهو هنا يقترب من وجهة نظر الدكتور مندور» السابقة فيقول : «وكان من اثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة فى هذا القرن ان ظهر مقياس جديد هو مقياس الالتزام فى الادب ، فالادب ينبغى ان تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها ، بل ان هذا هو واجبه الذى ينبغى الا يتخلى عنه حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع .

وهل الاديب الا كجزء من مجتمعه فعليه ان يشترك فى نشاطه . . . . . يعمل على تقدمه الى الامام ، والا كان معولا من معاول هدمه وعاملا من عوامل انتفاضه .

وليس بصحيح ان الاديب من حقه ان يعتزل الجماعة بل الواجب انه مجتد لخدمة أغراضها ، والا فهو طفيلى فيها رجعى ينبغى ان يؤخذ على يده .

وعلى هذا القياس لا يعد الاثر الادبى جيدا الا اذا هدف الى ما يهدف اليه مجتمعه فان انحرف عنه كان لغوا من الادب وهذرا» (٢)

(١) دراسات فى القصة والمسرح - مكتبة الاداب ص ٢٠٢

(٢) فى النقد الادبى ط ٢ دار المعارف ص ١٩٢

وهو يرى أيضا أننا نعيش في عصر صراع وعلى الاديب واجب المساهمة بفنه في اطار هذا الصراع لانه لابد وان يكون جزءا من هذا الصراع وداخلا فيه يستمد منه بواعته وافكاره ومبادئه ويرتبط به ارتباطا قويا متصلا ، اما ان يفصل عنه مؤثرا ان يعيش لنفسه ولفرديته المحضة فانه يتخلى عن مسؤوليته ازاء مجتمعه الذي يعيش فيه والذي يستمد منه حياته ويصبح ادبه لونا من ألوان الترف لا اداة من ادوات الحياة .

من أجل ذلك ينبغي ان يتخلص الاديب من كل ما هو فردى محض ، وان يحقق الصلة بينه وبين أمته في كل ما يصدر عنه بحيث يكون أدبه دعامة من دعائم حياتها بكل ما يجرى فيها من ألم ، وأمل ، وثقاء ومسعادة» (١)

ولعله من الواجب ان نذكر رفض الدكتور مصطفى ناصف لفكرة التأثير أو التأثير الاجتماعي بمعنى عدم الربط بين العمل الادبي والوسط الاجتماعي حين يقول : " العمل الادبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن اساره وتفسير ذلك واضح الى حد بعيد ، فكل لحظة غنية بإمكانيات لا حصر لها ، وليس لظرف اجتماعي ما معنى واحد على عكس ما قد يتبادر الينا فالاديب ينتمي — حقا — الى طبقة اجتماعية ولكن هل لتفكير هذه الطبقة حدود معلومة ؟ وهب ان هناك حدودا الا يستطيع الفنان ان يفكر في حدود اوسع منها الا يستطيع ان يخلق الذوق الاجتماعي الذي يمكن ان يستمتع بما يكتب» (٢)

ونستطيع ان نلتبس صدى هذا التيار النقدي الداعي الى فلسفة الالتزام في تطبيقه على النتاج الفني والحكم عليه بمدى مساره في هذا المنحنى الالتزامي .

نجد الدكتور (عبد القادر القط) في تقييمه لجمال يون ، لتوفيق الحكيم ينتقد فكرة البرج العاجي ويرى ان الفن الصحيح هو الذي ينبع من الحياة

---

(١) في النقد الادبي ص ١٩٤  
(٢) دراسة الادب العربي الدار القومية ص ٩٧



ذاتها وان على الفنان المشاركة فى تطور المجتمع فيقول : «ولا شك ان هذا ظلم بين للفن جاء من تصور المؤلف له فكرة مجردة لا صلة لها بالحياة . . . . وهو ارتداد الى فكرة البرج العاجى الذى كفر الفنانون بها منذ زمن بعيد ، وآمنوا بأن الفن الصحيح لا يمكن الا ان ينبع من الحياة ذاتها ويتفاعل معها فيؤثر فيها ويتأثر بها .

واذا كان الفنان يعتمد أحيانا الى رسم مثل عليا ، فليس ذلك لانه يكره الحياة بل لانه يريد ان يرسم للناس الطريق الى حياة افضل واسعد وهو لا يعشق هذا المثل الاعلى لذاته بل يسعى جاهدا عن طريق فنه الى خلق وعى عند الناس . . . وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع .

أما توفيق الحكيم فيصور بجماليون عاشقا لتمثاله بأعتباره نقیضا للحياة لا صورة لما يمكن ان توحيه الحياة الى الفنان من معانى الجمال او محاولة للتطور بها» (١)

وكذلك يتبع نفس المنهج النقدى وهو ينقد مسرحيات أهل الكهف ، وشهر زاد فينقد تجريدتها الذهني الخالى من النزعة الايجابية ، ويعيب الحوار السلبي وينعى روح الهزيمة فيقول : «ولو كانت هذه الافكار مع ذهنيها الغالبة ذات طابع ايجابي يلقى فى نفس القارىء شيئا من الامل والتفاؤل والايمان بالحياة لكان للمؤلف بعض العذر فى ذلك الاسراف ، ولكنها جميعها افكار سلبية تدعو الى التشاؤم . . . وحوار المسرحية (يقصد أهل الكهف) ملئ بهذه المعانى السلبية كإشارته الى فشل مصر فى مقاومة الزمن . . . اما شهر زاد فختسامها كذلك فشل شهريار فى الكشف عن الحقيقة وحوارها لا يقل سلبية عن حوار أهل الكهف كما فى قول شهريار مثلا بعد عودته من رحلته، البعيدة وراء الحقيقة .

هأنذا فى القصر من جديد الام انتهيت ؟ الى مكان البداية كثور الطاحون على عيني غطاء يدور ثم يدور وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر — مكتبة مصر ص ٨٠

الى الامام فى طريق مستقيم . . . وهكذا نرى كيف صرف المؤلف فكرة البحث عن الحقيقة الى جانب العجز والفشل مع ما فيها من امكانيات كثيرة لتصوير روح ايجابية مننصرة ، وفى بجماليون نرى روح الهزيمة واضحة كذلك فى تحطيم المثال لتمثاله الرائع وموته وهو فى حال اليمه من الشك . . . ولو قارنا بين هذه النهاية ونهاية مسرحية برناردشو لرأينا الفرق واضحا بين فنان يائس متشائم وآخر متفائل ينظر الى الحياة من جانبها المتفتح الرحب» (١)

وقد رد الحكيم على هذا الفهم لمسرحياته بقوله انها جميعا وضعت لخدمة قضية الانسان . . . وانه ليس ذنبه أن إهدافه لم تظهر لكل الناس .

كذلك يرى الدكتور عبد القادر القط : ان الفن يستطيع تغيير قيم المجتمع وأن الكاتب الملزم يستطيع بأصالة وصدقه رسم طريق اجتماعى جديد عن طريق التزامه فى فنه وعن طريق ما يرسمه من شخصيات فى فحسته أو كلمات قصيدته .

فمن وجهة نظره ان الكاتب الموهوب له دائما من النفاذ وصدق البصيرة ما يدفعه الى التحرر من تلك القيم ليرسم لمجتمعه طريق الخلاص وليبث فى نفوس قرائه ايجاءاته الموجبة وايمانه بالحياة ، وليس الطريق الامثل الى هذا الخلاص ان نصور الظلم والفساد ونحمل عليهما بالكلام وحده ، وعلى حين نخضع شخصياتنا القصصية لما تلقى من الظلم والفساد . . . فلتكن شخصياتنا اذا شخصيات قوية ثائرة ولتكن فى ثورتها اشبه بالحياة لا تغرق فى المثالية اذا لم يكن هناك موضع لها ، ولا تخضع للقيم اذا كانت تحس ببلبى تلك القيم وبأنهاسا تفسد عليهما حياتها وحياة الآخرين» (٢)

كذلك نجد الدكتور عبد القادر القط فى نقده «لبداية ونهاية» لنجيب محفوظ يحث الكاتب ويبارك جهودهم واقبالهم على تصوير الطبقات

---

(١) السابق ص ١١١ .  
(٢) السابق ص ٤٣ .

المضطهدة ويرى أن ذلك هو واجب الكتاب ومسئوليتهم في سبيل التغيير ويرى أن رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» وهي تصور كفاح أم مات عنها زوجها تحاول أن تربي أطفالها تربية صالحة وترتفع بهم من هوة الفقر ... وقد زاد من اقبال الكتاب على تصوير هذه الشخصيات ماجد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقى. أحس الكتاب معه أن عليهم واجبا نحو الطبقات المضطهدة الفقيرة فراحوا يختارون نماذجهم من بين أفرادها ليصوروا مبلغ بؤسها وحرمانها واثار الظلم والفقر في نفسياتها ، ولا شك أن هذه غاية نبيلة اذا استطاع المؤلف أن يسلك السبيل الصحيحة لتحقيقها في عمل فنى ناجح» (١)

بل انه يتقدم خطوة اخرى حين يرى ضرورة البحث عن منهجية التزامية من الكتاب تجاه كتبهم فيقول : «والقصائص حين يصور الحياة يستطيع ان يختار نماذج من بين الايجابيين او السلبيين او منهما معا ، ولكنه بعد ذلك مطالب ان يضع هذه النماذج جميعا تحت ضوء خاص يخلق دلالات جديدة ويبث فيها معانى طريفة تجعل من قصته حافزا الى الحياة ومنبها الى ما بها من خير وشر بحيث يخلق في نفوس قارئيه وعيا قويا بمجتمعهم ومشكلاته ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من أحاسيس ، — وهذا يكون الفن — الى جانب المتعة الجمالية — دافعا الى التطور باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة ، ومن اليسير على القصائص ان يصور النماذج الايجابية لتجتمع فيها كل هذه الصفات والمعانى اذ انها بطبيعتها قادرة على ذلك مستجيبة لما يبتثه الفنان فيها من حياة واحياء ، أما تصوير الشخصيات السلبية فلمره صعب واشق من هذا بل هو مزلق خطير قد يفضى بالقصة الى ان تكون باعثة للسخط على الحياة ، مثبطة لهم قارئها تلقى في نفوسهم من الايحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة ... وهكذا تفشل مثل هذه القصاص من الناحيتين الاجتماعية والفنية معا» (٢)

---

(١) السابق ص ٩

(٢) السابق ص ٦



وفى نفس المنحنى :النقدى ينقد سلامة موسى «أهل الكهف» مهما  
الحكيم كذلك بعدم الإيجابية وأن هذا العمل الأدبى — فى رأيه — لا يخدم  
المجتمع ولا يخدم الحياة فيقول : «فى هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم  
إيجابيا : فان رجلاه لم يحدوا مشكلاتهم إلا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت  
أى ذلك الحل السلبي الذى يلجأ اليه العجزة الذين لا يفكرون .

ثم هو أثر لهم الموت على الحياة ، وكأنه قد صار داعية انتحار بدلا  
من أن يكون داعية حياة ، والنقد السليم للأدب هو النقد الاجتماعى أى  
أن النقد يسأل : ماهى قيمة هذا العمل الأدبى فى المجتمع ؟ هل هو  
يحض على الحياة والصحة والخير أم يحض على الانتحار والمرض  
والشر ؟ فهل دعا توفيق الحكيم فى هذه المسرحية الى الحياة ؟ الجواب  
لا . انه دعا الى الموت» (١)

كذلك نجد الدكتور (مندور) يبارك مآخذ (يحيى حقى) أيضا على  
مسرحية «أهل الكهف» فى حديث كان قد نشره يحيى حقى بمجلة  
«الحديث» الحلبية سنة ١٩٣٤ فيقول : «ونراه (يقصد يحيى حقى) مثلا  
يأخذ على توفيق الحكيم نزعتة التصوفية فى أهل الكهف : «هل للنزعات  
التصوف محل فى مصر ؟ أنها فى ميدان قتال مآدى يستلزم منها أقصى  
الجهاد ، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامى بها والشعور بقيمة هذا  
الشعب المظلوم المردوم فى الطين .

فقصة أهل الكهف خطيرة على شبابنا لأنها تزيج أبصارهم عن هذه  
الحقائق فليس كل القراء فى ثقافة المؤلف ، والنظرة السطحية للتصوف  
أما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسؤولية . وأما خلفت أنانية  
فظيمة تقطع صلتها بمن حولها على حين أنه لا خلاص بمصر إلا على يد  
مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص أقصى ما لديه دون نظر الى منفعته  
المباشرة ويعلق الدكتور مندور قائلا : «نتبين الى أى حد يعتبر يحيى  
حقى الجمالى المنهج رائدا من رواد النقد الايدولوجى الذى اندفع اليه

---

(١) الادب للشعب ص ١٣٥

شباب النقاد ، وبعد ثورتنا الاخيرة : وما احسب التصوف الذى يأخذه يحيى حتى مع توفيق الحكيم فى «أهل الكهف» الا مرادفا لما يسميه نقادنا الجدد بالنسبية والهروب» (١)

ولعله من المناسب ان نذكر رأى الدكتور طه حسين فى أهل الكهف ، وشهر زاد حتى نتبين البعد بين المنهجين النقيدين يقول طه حسين «أما قصة أهل الكهف فحدث ذو خطر لا أقول فى الادب العربى العصرى وحده . بل أقول فى الادب العربى كله . . . ويمكن ان يقال انها أغنت الادب العربى ، وأضافت ثروة لم تكن له ، ويمكن ان يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربى ، واتاحت له ان يثبت للاداب الاجنبية الحديثة» (٢)

ويقول عن شهر زاد : «فاعترف بأنها كقصة أهل الكهف فن جديد من الانتاج فى ادبنا الحديث لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى قريب منه ، ولست أذعم أنها المثل الاعلى فى القصص التمثيلية . . . ولكنى أزعم أنها أثر فنى متقن متمتع دقيق الصنع بارع الصورة خلاق بالبقاء ، وبالبقاء الطويل» (٣)

كذلك يقول من براكسا : «والاستاذ (يقصد الحكيم) قد يحمى النظام الدكتاتورى بشرط أن تتحقق فى ظله الحرية والعدالة وليس الى ذلك من سبيل لان الحرية والعدالة تناقضان النظام الذى يقوم على سلطان الفرد وتحكمه واذا فالاستاذ يسخر من هذا النظام كما يسخر من ذلك ، واكبر الخلل انه يؤثر الفراغ لفنه والخير ان يفورغ لهذا الفن» (٤)

واذا نظرنا الى المضمون الفكرى فى «براكسا» نجد انه لا يمكن

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٢٤ ، وانظر نفس الحديث فى

نجر القصة المصرية ليحيى حتى سلسلة المكتبة الثقافية ص ١٣١ .

(٢) فصول فى الادب والنقد مطبعة المعارف ١٩٤٥ ص ٩٢

(٣) السابق ص ١٢٢

(٤) السابق ص ١٤٢

اصلاح الحكم الا بسيطره قوية لفرد قوى حين تفسد النظم الديمقراطية ويقول عنها مندور كذلك : «ومن الواجب ان نلاحظ ان الراى قديم سبق ان عبر عنه توفيق الحكيم نفسه فى قصته الكبرى «عودة الروح» حيث يرى ان الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة لياتى بالمعجزات فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الاحزاب بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام فى بلادنا» (١)

كذلك فهو يحيى «الحكيم» فى اتجاهه الاخير نحو المسرح الهادف فيقول : «وعلى أية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل ونحمده له وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه من قدرته على التكيف فرأيناه يردد فى ادبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ويؤيد تلك المفاهيم بل ويتوجه نحوها واثمر هذا الاتجاه الجديد ثمراته الناجحة فى مسرحيات «الايدي الناعمة» و «الصفقة» و «أشواك السلام» التى نعتبرها من خير ان لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الانسانى المساعد الذى يواكب ركب الانسانية المتطور دائما الى الامام» (٢)

ويرى «مندور» ان «الحكيم» بعد ثورة ٢٣ يوليو بدأ فى مسرحياته يصدر عن فلسفة اجتماعية محددة وهى فى رأيه الفلسفة الاشتراكية ويضرب مثلا لذلك «بالايدي الناعمة» و «الصفقة» لكنه يتهم الحكيم بأنه لم يكن رائدا لهذه الفلسفة وانما هو مجرد تابع ويصف ادبه الصادر عن ذلك بأنه «ادب الصدى» لا ادب القيادة ويرى كذلك وهو يؤكد دعوته ان مسرحيته «عودة الروح» التى يسجل فيها كفاح الشعب المصرى بعد ثورة ١٩ انما كانت صدى شعبيا لتلك الثورة ويقول «وأيا ما يكون الأمر فنحن نعتقد ان مسرحيتى «الايدي الناعمة» و «الصفقة» هما خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات اجتماعية وذلك لان «الايدي الناعمة» توضح

(١) مسرح الحكيم نهضة مصر - ط ٢ ص ١٣

(٢) ألوان دار المعارف ص ٣٠



معنى كبيراً من معاني ثورتنا الاشتراكية الأخيرة ... وأما مسرحية «الصفقة» فتصور الحالة التي كانت سائدة في الريف قبل الثورة» (١) .

كذلك هو ييسارك المسرح الملتزم لدى نجيب سرور في مسرحية «ياسين وبهية» ويرى انه قد طورها «الى قصة هادئة مؤثرة رغم انها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة ... حققت هدفها في اثاره مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من البشوات الاقطاعيين في العهد البائد» (٢)

ويقارن بينها كذلك وبين مسرحية الحكيم «شمس النهار» ف يرى انها جسدت قيمة ايجابية وهي قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقري ..

ويقول ... «وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيين وأنا أرجو من ادبائنا وفنانينا المخضرمين ان ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد الى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الاصيل» (٣)

ويقول «العالم» عن اهل الكهف «ان مسرحية اهل الكهف مأساة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم البذليل ، مصر التي ترى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج ، مصر التي ترى الزمن ثقلاً وقيداً لا تياراً دافقاً خلاقاً وعملية نامية ... ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعي الذي وان عكس جانباً من الحياة المصرية الا انه لا يشارك في حركتها الصاعدة بل يقبع عند علاتها وقواها الخائرة المهزومة ... حقا ان اهل الكهف قصة مصرية تعكس فيها عصرها للزمن يرتبط بأشد الصور نكوصاً ورجعية وتعسفا ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ، يؤكد فلسفة التخاؤل والهروب ويحارب العقل والبصيرة

(١) مسرح الحكيم — دار نهضة مصر ط ٢ ص ٣١

(٢) السابق ص ١٧٧

(٣) السابق ص ١٧٨

ويدافع عن الغيب واللامعقول . . . انه لا يجعل من الزمن وقودا نفسى به معركة الحياة ضد اعداء الحياة بل يتخذها كهفا عديما مظلما» (١) .

ويقول عن عودة الروح ان «عودة الروح» لم تشتترى اشغراكا فعليا فى ثورة ١٩ ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل ثغونسا القومى»

ويقول عن «بجماليون» «وبجماليون ثار على الحياة العاملة المنتجة ، وفضل عليها الخطوط الجامدة للتمثال ، وبهذا عبر عن مرحلة جديدة من حياة توفيق الحكيم فى مواجهة تاريخنا القومى والوجوديون فى مصر لا يقولون صراحة نحن خونة ، نحن لا نؤمن بالقومية المصرية ، لان القومية تجريد ولا نكافح المستعمر لاننا احرار ان نفعل أو لا نفعل ، والامر لدينا سواء ، ولكنهم بدعوتهم الى الفردية المطلقة والحرية المطلقة انها يتخذون موقفا نكوصيا من الاستعمار» (٢) .

ونلاحظ تحامل الكاتب واتهام الحكيم بالانعزالية بناء على وجود معتقد مذهبى يطبق عليه العمل الفنى بالرغم مما سبق ذكره من ان الحكيم يقرر صراحة انه لم يخرج عن دائرة الالتزام الذى يختاره بفرديته الا ان هذا الالتزام قد تغيب دلالة تحت دائرة الذهنية .

واذا كانت المسرحيات السابقة تعرضت للنقدات السابقة تحت ميزان فلسفة الالتزام فان مسرحية «عودة الروح» لمسارها على حسب المنهج الالتزامى ترضى النظرة النقدية التى تضع فى حسابها الخط الالتزامى .

فنجد الدكتور على الراعى يقول عنها «لعل مما يجعل «عودة الروح» عملا باقيا حتى الان وما يمهدها سبيل البقاء فى المستقبل هو انها تسجل المجتمع المصرى فى حالة حركة شاملة الى الامام . فاهل المدن ، واهل

---

(١) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٧٥

ص ٨٧

(٢) السابق ص ٢٣

القرى فى «عودة الروح» فى حالة تأهب ثورى ، وينتهى بانفجار عنيف ، وإبطال الرواية كلهم يسمعون الى تحسين أحوالهم وكلهم يتطلع الى ان يحدد لنفسه مستقبلا جديرا بأماله ومواهبه .

تعتبر «عودة الروح» عملا تقديميا فى مضمونه واتجاهه العام رغم نظرتة الصدفية للآحداث ورغم اسقاطه لاهمية العمل المادى للتحضير للثورات وتفجيرها ورغم نظرتة البطولية الفردية للتاريخ تلك النظرة التى تجعل مقدرات الامم رهنا بظهور البطل الفرد بدلا من أن ترى فى ظهور القائد والزعيم . تعبيرا عن ثورة الامة وليس سببا من أسباب قيامها» (١)

كذلك يفعل الناقد حين يتعرض لقصة «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل فيضع فى اعتباره الاول الهدف الالتزامى ويجعل نقده يدور فى مؤاخذة السلبية والذبذبة فى النظرة لمشكلات المجتمع فيقول : «نفى تعليق رواية الحوادث على مصير «حسن» الذهاب الى الجندية ينادى «هيكل» بما لا يخطر قط على بال بطله : ينادى بتكتل العمال وتعاونهم لدفع «بلوى الجموع والاخذ بالثأر من حكام الجمعية الفاشمين» ويؤكد ان «حسن» ليس له الا ان يبقى ساكنا حتى يأتى اليوم الذى لا تضيق فيه كلمته من غير ان يسمعها أحد ، بل تكون حين ينطقها ذات رنين يقرع آذان المتحكمين فى رزقه ورزق امثاله ، والقاطضين على حريتهم جميعا يقرعها فتقرع لقرعه وتتجه نحو الصوت فتفهم ما يريد وتجيبه الى ما يطلب» .

هذه النظرة العلمية الواقعية لمشاكل الفقراء والمهمومى الحقوقى هى بالضبط ما ينقص «حامد» ، وغيابها عنه هو الذى يدفع به الى كل هذا التذبذب والتناقض والاندحار — ان نظرة «حامد» لمشاكل المجتمع تضع الرحمة محل العدل وتنادى بتعايش الاستغلال وضحايا ..

ان «حامد» يبغى تحرير المجتمع عن طريق الكلم الطيب والمسح على رؤس الفقراء والإعتراف بالمنبوذين على نحو ما كان يفعل غاندى ، وان كان

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٠٨-١١٧



هذا الأخير يمتاز بأن اعترافه بالمنبذين قد كتلهم وراءه في حركة وطنية عارمة» (١)

كذلك يضع النقد المعاصر في حسبانته عند تقييم القصة التزامها نحو المجتمع واهتمامها بغرس النزعة التفاضلية فيبلور الدكتور «رشاد رشدي» اتجاهاته النقدية نحو القصة وما حدث فيها من تطور في إطار المجتمع من اهتمام بالاحداث الوطنية وامتداد هذا الاهتمام خارج حدود الوطن وعدم اقتصارها على أفراد الطبقة الغنية بل أصبح للرجل العادي مكانا فيها مع استخداماتها للحظات العادية وعدم اقتصارها على الاحداث الكبرى ثم ظهور قيم جديدة من أهمها تمجيد العمل والتضحية من أجل الوطن والتنازل بالمستقبل» (٢) (٣)

كذلك نجد الدكتور طه حسين يضع في تقييمه للقيمة الفنية لعمل «نجيب محفوظ» في «زقاق المدق» حرص نجيب على الالتزام الاجتماعي فيقول :

«... وأما القيمة الثانية الخطيرة لهذا السفر الضخم «زقاق المدق» فهي أنه بحث اجتماعي متمكن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيانات يصورونها تصويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ، وما أكثر ما خطر لي وأنا أقرأ هذا الكتاب أنه لم يوجه إلى الكثرة من القراء وحدهم. ليجدوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصة التي تشوق وتروق. وانمنا وجهه أيضا إلى الباحثين الاجتماعيين الذين يبحثون ليصلحوا» (٢) .

وهو كذلك يتخذ نفس القياس النقدي في حديثه عن قصص

(١). السابق ص ٣٦

(٢) مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ من مقال عنوانه «أدب الثورة في القصة القصيدة»

(٣) نقد وإصلاح — دار العلم — بيروت ص ١١٨

أمين يوسف غراب فيقول : وهو من أبرع الناس في تصوير البؤس والشقاء والحرمان سواء اكان مصدر هذا الخطأ هو سوء النظام الاجتماعي أم هو الانحراف عن جادة الفضيلة وطريق الخلق القديم» (١)

وهو يتحدث عن الادب في عصرنا فيقول : «عكف الادباء على الشعب فجعلوا يدرسونه ويتعمقون درسه ويعرضون نتائج هذا الدرس ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الآثار .. وهذا كله قد رفع الادب الى الصدق ، والدقة ، وجعله انسانيا لا فرديا ووضعته حيث وضعت الآداب الحية الكبرى نفسها بحكم التطور الذي دفعها اليه ظروف الحياة الحديثة» (٢)

بل إن النقاد يقومون آثار الدكتور طه حسين كذلك على حسب هذا المعيار الالتزامي فدعاء الكروان يعلق عليها الدكتور الراعي قائلا : «ومؤلف «دعاء الكروان» يفصح منذ البداية عن الهدف التعليمي لروايته حين يجعل «آمنة» تستأذن الكروان في سرد قصتها على التباس لعلمهم يتعظون بما جاء فيها ، ويكفون عن سفك الدماء ويتجنبون شر القتل بدعوى الدفاع عن العرض ، وهو يبين عن نفس هذا الهدف حين يشجب تصرفات بعض شخصياته شجبا صريحا ، فيصف حياة «زنوبة» مع زوجها بأنها عيشة يقرها القانون وتكرها الاخلاق والدين ويمقتها أهل المدينة أشد المقت «فليست دعاء الكروان إذا رواية تسعى لجرد التعبير الفني عن حياة الناس دون النظر الى ما ينفعهم أو يضرهم عن هذا التعبير بل هي عمل فني يريد — الى جوار المتعة — أن يفيد وهو لهذا يأخذ نفسه بكثير من القيود ، ويتحلى أيضا من كثير غيرها ... بهذا هدف الكاتب من سرد قصته تمتع وتنفع الناس وتجنبهم مواطن الزلل (٣)

(١) السابق ص ١١٨

(٢) ألوان — دار المعارف ص ٣٠

(٣) دراسات في الرواية المصرية ص ١٤٢

وتستمر الدعوة النقدية المطالبة بمساعدة الفن فى علاج صدوع المجتمع الحديث والتي سهم فى تذليل ما يواجه الانسان الحضارى من صعاب يساعد الفن فى حلها .

«لقد بدأ عصر الحكاية الناسجة حول العقد الانسانية المزمنة كل ما يستهدف تقديم الحلول العلاجية لانسان اليوم وهو يواجه صعابه الحضارية وهو يجاهد عقده النفسية الجاثمة ، وهو يسبح فى فيض لا نهائى من الخوف والتمرد والقلق ، ومشاكل اخرى اكتنفت وجنوده يقاومها مجردا الا من طاقته الفكرية الخلاقة التى تبحث فى الاولويات لتضع على هديها النتائج ... وبذلك تسهم القصة مع بقية عناصر الفكر المبدع فى ترميم صدوع المجتمع الحديث ورأبها ، وفى ترويض مشاكله البشرية وهكذا تكون القصة مصححا شامخا يطل فى طريق البشرية» (١)

كذلك نجد ان النقد المواكب لفلسفة الالتزام يحذر أن يكون التزام الكاتب مسبقا بأحكام مذهبية أو خضوعا لنظرية ماركسية ، وذلك خوفا من السقوط فى الشرك ، شرك الدعاية ، وشرك التهريج السياسى باسم الفن .

لذلك نجد يوسف الشارونى فى تقييمه لنية نجيب محفوظ يقول ان «نجيب محفوظ» لا يقصد قصدا واعيا الى بث فلسفة معينة فيما يكتبه على النحو الذى يفعله كتاب الإستراتيجية أو الوجودية اليوم ، بل انه يعتمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الاحداث فتوجهها توجيها مزيفا ، ولهذا لا يتبع الا احساسه العام بمحيرته وبمشاكل الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى والارتفاع بهذه المشاكل الى المستوى الانسانى ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودابه وجهده واخلاصة لنفسه ، والمعروف ان هناك رأيين فى النقد الفنى أحدهما يرى أن وجود فلسفة معينة يعنى بها المؤلف ويهدف الى تحقيقها خلال عمله من شأنه ان يرتفع بالمستوى الفكرى للعمل الفنى بينما يرى الراى الآخر أن العمل الفنى هو تعبير عن

---

(١) مجلة الاداب سبتمبر ١٩٦٤ من مقال بقلم كاظم الواصل



اتفاعلات الانسان فى مختلف صورها خلال المجتمع والتاريخ وهذا التعبير لا يخضع ولا يجب أن يخضع لفلسفة معينة سابقة فى ذهن الكاتب والا فان مستواه الفنى معرض للإخفاض حيث قد يصبح اقرب الى الدعابة .

ولعل هذه صورة من صور مشكلة الادب الهادف ، وان كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى فى عمله الفنى ، ولهذا فان لم يعط الكاتب عن فلسفته التى بثها خلال عمله الفنى فان مهمة النقد ان تكشف وأن تتخلص هذه الفلسفة ، وهذه هى احدى مهام النقد الرئيسية التى طبقت على الاعمال الفنية فى مختلف العصور ، فساعدتنا على تفهم «أوديب» و«دون كيشوت» و«فاوست» و«هاملت» و « الارض الخراب» .

وقد أوضحت هذه المهمة ان الرسالة التى يريد ان يبلغها الكاتب للناس هى التى تفرق بين عمليين ناجحين من الناحية التقنية هى التى تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر» (١)

وفى نفس المسار النقدى لا يكتفى النقد بتوجه الفن نحو الالتزام من طريق القصة أو المسرح بل وكذلك الشعر كما سبق أبنا .

فمهما يكن موضوع التجربة الشعرية تاريخيا كان أو أسطوريا أو واقعيا فالقنان مطالب باتخاذ موقف من الحياة ومن الانسان ، وان يكون ملتزما بايجابية مخصصة للحياة .

وهو يوجه بقيامه باختيار التزامى يتبلور من داخله اتجاهه الفكرى ما يشف من بين جوهر المضمون داخل اطار التجربة حيث يتركز فى بؤرتها اتجاهه الفكرى .

---

(١) دراسات فى الادب العربى المعاصر — المؤسسة المصرية للتأليف  
ص ٦٥ .

«وبتقييمنا النظرة الشاعر وموقفه من الحياة والانسان نجد مضمون التزامه وطبيعته ، واذا كان من البديهي ان الشعراء الذين يعبرون بأشعارهم عن معتقد معاد للحياة باسم العبث او اللامعقول او الكارثة ، انما يقفون موقفا معاديا للالتزام لان وجهة نظرهم لا تتضمن اى عناصر ايجابية مخصصة للحياة ، فانه من البديهي ايضا ان الشعراء الذين يقفون بجانب الانسان فى قضايا تحرره القومى والسياسى وفى محاولة لتخطى اغترابه أمام عالم تفوق فيه التطور المادى على وعى الانسان فهؤلاء هم الملتزمون ، وهم الذين يمثلون التيار الثورى فى شعرنا العربى الحديث» .

متله فى الدعوة الى التزامية للعمل الشعرى مايقدمه الدكتور عبدالقادر القط لديوان الفيتورى «من أغاني أفريقيا» قائلا : «ومن أبرز سمات الشعر فى تلك المرحلة اتجاهه الى الواقعية التى تتمثل غالبا فى خروج الشاعر من قوقعته الذاتية الى أجواء رحيبة من المجتمع والحياة تتجاوب مع ما فيها من تجارب ومشكلات ... وديوان الفيتورى من هذا اللون الحديث من الشعر الذى يدافع عن قضية يؤمن بها الشاعر ويتجاهل فى سبيلها معظم انطباعاته الذاتية وقضية الفيتورى هى قضية الزنوج فى افريقية» (١)

كذلك يقول الدكتور عز الدين اسماعيل محذرا من مسار الشعر فى المجتمع ومقارنا بينه وبين الشعر فى المجتمعات القديمة .

فيرى ان الشاعر الجديد يرتبط «بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذى يصف ما يشاهد وينفعل بها يصف ، وانما هو يعيش تلك الاحداث ، وهو يصاحب تلك القضايا ، وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والشاعر ، وليس امتدادا وراءها ، أما الشعر الجديد فمحاولته لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها» (١)

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر ص ١٧١ :  
(١) الشعر العربى المعاصر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ١٣

كذلك يرى ايليا حاوى وهو يعرض لمفهوم القصيدة الحديثة فيؤكد أنها أصبحت تقوم بمعالجة قضية من القضايا «وترى رأيا في الوجود موحدة ذات الشاعر من عقل وعاطفة وخيال بالفئة من عمق الثقافة ما تزيل به حدود الزمن ، حتى اذا تعلق الشاعر غانما هو ينطق بمعاناة الانسان لنفسه منذ أن شرع يتأملها في ضباب الاسطورة الى ان سيطر العقل وايقظ الانسان من الهاوية الفاعرة هم الحيرة حول الوجود»<sup>(١)</sup>

ولعله من المناسب هنا الإشارة كذلك الى توصيات مؤتمر الادباء العرب في دورته الخامسة في بغداد والذي كان من توصياته «ان يوجه الادباء عنايتهم الى القاعدة الشعبية وتعميق اغوارها من الناحية الفكرية لايقاظ الوعي العربى على أوسع نطاق حتى يواجه الشعب العربى مشكلاته بفهم وصدق وتأكيد الكيان العربى الاشتراكى «الوحدوى» الجديد . . . ان يواصل الادباء تأييدهم لحركات التحرر فى جميع أجزاء الوطن العربى . . . ان يولى الادباء عنايتهم بحركات التحرر خارج الوطن العربى . وبخاصة فى افريقيا باعتبار ان قضية الحرية فى العالم كل لا يتجزأ . . . يرى المؤتمر ان الادباء والمفكرين العرب هم طليعة القوى الثورية التى تعمل على تطوير مجتمعنا العربى فى شتى نواحي حياته ، ومن ثم كان من الطبيعى أن .يجىء انتاجهم الادبى والفكرى وثيق الصلة بالواقع نكى يتاح لهم أن يفيروه ويطوروه بما يستجيب لامانى الشعب العربى فى وطنه الكبير»<sup>(٢)</sup>

### رفض الالتزام

على الجانب المقابل نجد الرافضين لفلسفة الالتزام والداعين الى حرية الفنان المطلقة فى ادائه وفى تجربته على اعتبار أنه مهما يكن من ذاتية الموضوعات التى يطرقها الاديب ، فهى بلا شك تلمس جانباً من جوانب الانسان والمجتمع .

(١) مجلة الاداب ابريل ١٩٦١

(٢) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ د. زكى نجيب محفوظ



وقد سبقت الإشارة الى رأى الدكتور طه حسين فى ثنايا الصفحات السابقة حيث رأيناه برفض الالتزام ويدعو الى الحرية المطلقة للاديب ، ونستطيع ان نضيف الى رأيه السابق لهجته العنيفة القاسية وهو يرد على دعوى التزامية الادب ، والى ان الادب للحياة فى كتابه «خصام ونقد» حيث يقول : «وإول ما ينبغى أن تكفله الجماعة المحضرة للاديب هو الحرية وأريد الحرية الحرة التى يؤمن معها الفوائى ولا يعرض معها لشر أو كيد أو هوان ، فالاديب الحق حر بطبعة لا ينتظر أن تهدى اليه الحرية من أحد . . . وهذه الحرية التى يجب أن تكفل للاديب والذين يعملون بعقولهم لا تطلب من الحكومات وحدها ، وإنما تطلب الى الحكومات والى الشعوب أيضا» (١)

بل ان الدكتور يزداد عتفه وضيقه من شعاز الادب للحياة ويرى ان هذه عبارة «نابية» ويؤكد رفضه لها «والذين يقولون ويكتبون هذه العبارة النابية — الادب فى سبيل الحياة — لا يحققون نتائج ما يقولون ويكتبون كما أنهم لا يحققون معناه . . . كلام يقال ولا يحصل شيئاً وأكبر الظن بل الحق الذى ليس فيه شك هو ان أصحاب الادب فى سبيل الحياة اذا سألتهم عن هذه الحياة التى يريدونها لم تجد عندهم جواباً مقنعاً» (١)

بل انه يجرد الاديب من أية مسئولية مهما تكن وجهتها أو غايتها فيقول : وأنا بعد ذلك لا أرى لاحد كائناً من يكون فرداً أو جماعة ان يكلف الاديب ان يوجه أدبه هذه الوجهة أو تلك وإنما الاديب حر ان يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء احرار يقرأون ان شاءوا ويعرضون ان أحبوا ويسخطون ان أثار فيهم الادب سخطاً ويرضون ان أثار فيهم الادب رضى وليس من الادب وبينهم الا هذا . ليس لهم على الاديب حق ان يكتب لهم.

---

(١) خصام ونقد ط ٤ دار العلم للملايين  
(٢) السابق ص ١١٧

ما يشاعون ، وليس للاديب عليهم حق ان يرضوا على كل ما يكتب» (١)  
الا أننا نجد رأيا يقول : «لا نرى ان تقتصر التجربة على الموضوعات ذات  
الدلالة على المشاكل والمسائل الاجتماعية فللشاعر ان يستجيب للموضوعات  
الجمالية التي يراها . نفسية كانت أم طبيعة أم انسانية ولا سبيل اذا  
لحصر موضوعات التجربة الشعرية على أن الفصل بين التجارب الذاتية  
ومعانيها الانسانية والاجتماعية أمر منعذر..

فغالبا ما نكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر  
على مجالات انسانية واجتماعية باللغة المدى .

ثم ان من المسلم به أن كل التجارب الادبية ذات دلالات اجتماعية(٢)

ولعل الخوف من سقوط الفن في مصيدة التحكم والسيطرة من الهيئة  
السياسية في الدولة واستغلاله في الدعاية أو الهبوط الى مستوى تملق  
القارئ وتحويل الفن الى انتاج ضحل كاذب ليردد الشعارات والاكليشات  
التي تزدهم بها سوق الدعاية السياسية .

لعل ذلك هو ما يدعوا الى رفض الالتزام ولو كان التزاما فيما ترتضيه  
المثل العليا أو الفضيلة أو الخلق .

لعل ذلك ما يدفع «روز الغريب» الى القول : «وكل فن يستهدف  
الدعاية ساقط منبوذ والدعاية الى الفضيلة بواسطة الفن منبوذ كالدعاية  
للتهتك والاباحية والتبجح . حسيا كان أم خلقيا — يستحيل بواسطة الفن  
الى جمال فيكون مصدرا سرورا وتطهير كما قال ارسطو وبعده «لا لو» وغيره  
والفكرة السامية لا قيمة لها — فنيا — مالم تعرض في قالب فني ولا يرفع  
قيمة الشعر معنى يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفا كما في  
قول المعري :

---

(١) السابق ص ١٢٥  
(٢) د. محمد غنيمي هلال — النقد الادبي الحديث ص ٤٥.

فلا هطلت على ولا بسأرضي

سحائب ليس تنتظم البلادا

وخير منه قول أبي فراس ، وفيه طرافة المعنى والقالب مع انه ينطق  
بالاثرة وحب الذات :

معلتي بالوعسد والموت دونسه

إذا مت ظمآن فلا نزل القطر (١)

ونستطيع ملاحظة مبالغة الناقدة في رأيها فنحن لا نطلب اهتماما  
بالمضمون واهمالا للقالب الفني المصوغ فيه ذلك المضمون ، وضعف القالب  
الشعري لدى أبي العلاء في هذا البيت لا يمكن اتخاذه سندا أو تكأة للقول  
بان المعاني الانسانية أو الافكار النبيلة يكون قالبها الفني واهنا .

وما رأى الناقدة في ان هذا المعنى الانساني الذي تستشهد به لابي  
العلاء ينقضه في نفس القصيدة فيقول :

وقد أثبت رجلى في ركاب

جعلت من الزمـساع له بدادا

إذا أوطأتها قدمي سهيل

فلا سقيت خنصرة المعهادا (٢)

وان كنا نلاحظ ان حيوية الفنان التي تدعو اليها الناقدة حتى في  
تصويره للخير والنضيلة هذه الحيوية التي نراها غير ممكنة لان عرض  
وجهة النظر واختيار موضوع محدد وتبسيط أضواء معينة نحو زاوية خاصة  
في الاسلوب كل ذلك يعنى اختيارا وميلا الى نلتية من نواحي الحياة ،  
ومع ذلك نجد الدكتور زكي نجيب محمود يقول : «فالاديب الحق يفتح أعيننا  
على منابع الفضيلة والرويلة في أنفسنا ... الادب الرفيع محسايد يلقي

(١) النقد الجمالي ص ٧٠

(٢) شروح سقط الزند ج ٢ ط دار الكتب ص ٥٧٠ ، ص ٥٧٢  
شرح التنوير على سقط الزند ج ١ ص ٢٢٣



الضوء على جوانب الخير والشر معا ، يصور العبقرى والابله ، على السواء ، فهو كالشمس تشرق على الاشياء بغير تمييز .

وخذ مسرحية من مسرحيات شكسبير ... نجد حشدا من الاشخاص مختلفى النزعة فلا تدري ايهم يلقي القبول عند الشاعر وايهم يثير فيه السخط .

ان شكسبير لا ينصر احدا على احد فى وجهة نظره ولا ينتهى الى حكم يقول فيه هذا اصاب وذلك اخطا لانه لم يكتب ليدعوا الى شئ وانما كتب ليكون شاعرا اى ايرتاد ويستكشف ويسجل فى حيايد ما هو كائن»

انه لا ينادى بما ينبغى ان يكون ولا يحاول اغراء القارئ بقول هذا دون ذاك من ضروب العقل الانسانى ، اذ يكفيه ان يضع امام ابصارنا ما قد لاحظته فى نفسه ونتائج تحليلاته للذات الانسانية ، ثم يتركنا احرارا فتتولى تربية انفسنا على ضوء ما قد عرفناه من اسرار النفس البشرية بالطريقة التى نريد» (١)

ونحن نلاحظ فى العبارة الاخيرة ما يوحي بأن للفن عمل غير حياده فان تربية النفس التى تكون عن طريق المعرفة بالنفس البشرية ، عن طريقها يستطيع الفنان وان ظننا حيدته ، ان يقصد عرضها فى اطار معين او فى صورة ذات اشعاعات خاصة دون ان يشعرنا بأنه يمسك بأطراف هذا الشعاع ويبعثره فى الزوايا المتباينة بطريقته الفنية التى يبغيها .

ومن هنا نجد ان الفنان قد أصبح سواء عن قصد او عن غير قصد مت دخلا فى عملية السلوك الانسانى تجاه المواقف المختلفة .

ومع ذلك فلمل الخوف من الالتزام يرجع اساسا الى الشعور بالخوف من عدم القدرة على الاتصال للمتلقى اذا وقف الفنان عند حد الشعار او الدعاية وفقد المبررات الفنية القادرة والمسوغة له وتمنع من الوصول الى فنية الشنفر .

---

(١) فلسفة وفن — مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٦٤

ولعل الخوف من الوقوع فى قبضة الدولة واتخاذ الفنان تكاة لعرض قضاياها ووجهة نظرها هو ما يدعو الدكنوز زكى نجيب محمود أيضا الى القول : «اذا ما أطلق الفن على طبيعته يؤدي رسالته الحققة التى تخاطب طبيعة الانسان .. وذلك لا يتحقق بالطبع الا اذا أفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل ادبه تبشيرا بما تريده تلك الدولة ، انما يوجهه ادبه الى «الانسان» .

• وعندئذ يكون الفن «اجتماعيا» لا بمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون تلك بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الانسانى باعتباره أسرة واحدة (١)

فالكاتب يحرص على اثبات الوظيفة الاجتماعية للإدب ولكنه يرفض ان تكون الوظيفة التزامية أو أن الفن يجب أن يبلغ رسالة أخلاقية أو اجتماعية .

وهو يرفض كذلك الموقف النقدي الذى يحث على اتخاذ موقف التزمى ويرى ان ذلك اساءة للفن والفنان .

ولذلك فهو يقول : «على أن القارئ يسيء الى أشد الاساءة إذا فهم من كلامى أننى أريد للاديب أن يلفنا رسالة فى الاخلاق ... او فى أوضاع الحياة الاجتماعية تبليغا صريحا فهذا هو ما يفعله معظم أدبائنا ، وهذا هو ما أنكر عليهم وهو هو بعينه ما سيجعلهم قصار الاجل ونقادنا من ورائهم يشعجونهم على ذلك حثا لهم أن يدوروا مع عجلة الحياة حيث تدور .

والصواب عندى هو أن يعكسوا الاوضاع فيرغموا الحياة أرغاما على أن تنصاع لهم فيكونوا هم الهداة والناس على هديهم ومن خلفهم سائرون ولو بعد حين» (٢)

---

(١) السابق ص ٢٣٤

(٢) السابق ص ٤١٢

وفى نفس الوقت يرى الكاتب ان الحكم على العمل الفنى يجب ان يكون من داخله وليس من خارجه كذلك يتبع المذهب النقدى الذى يرى ان معيار الفن هو الفن نفسه وليس لاي عامل خارجى ان يتدخل فيه فيقول : «نعم نحصر انفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاي عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا كنفس الفنان ومشاعره او حوادث التاريخ او الاساطير الدينية وغير الدينية او المبادئ الخلقية او الافكار الفلسفية او المذاهب السياسية — فلا يجوز للنقاد ان يسأل عن لوحة مثلا قائلا : ما مغزاها ؟ او ما معناها ؟ لانه لا مغزى ولا معنى فى الفنون .

اذن الفن «خلق» لكائن جديد . . . . العمل الفنى معياره هو الفن نفسه : فمعيار الشعر هو الشعر ومعيار الموسيقى هو الموسيقى ، ومعيار التصوير هو التصوير ، وهكذا» .

اعنى ان تقاليد كل نوع من انواع الفنون وقواعده الخاصة به هى السند فى احكامنا النقدية» (١)

وحين يعرض الدكتور بدوى طبعانه لهذه القضية فانه يؤكد حرصه على تأزر الشكل والمضمون ، وهو يرفض أيضا أن يسخر الفن لخدمة الواقعية على حساب الاسلوب الفنى الذى هو اهم ما يميز الفن عن غيره فيقول : «المشكلة التى يواجهها البيان فى هذه الايام هى تلك التى يسمونها مشكلة «الادب الهادف» وهو عندهم الادب الذى يحقق حاجة من حاجات المجتمع الانسانى يصف ذلك المجتمع ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدى رسالة لا تتصل بالفن الخالص الذى يرون خطورته فى انه يسعى الى تحويل الراى العام عن مشكلاته اليومية الى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الالام التى يكابدها بعض طبقات المجتمع .

---

(١) السابق ص ٢٢٠



فللادب والفنون رسالة نحو هذه الطبقات ، وعليه ان يؤدي هتة الرسالة طوعا او كرها بأية لغة ويأى أسلوب .

فالاسلوب الفنى الممتاز كالاسلوب البتذل سواء عند بعضهم ، والادب الهادف هو الذى يساير الواقعية فى الفكرة ، كما يساير الواقعية فى العبارة ، واذا يكون فى استطاعة البشر جميعا ان يكونوا أدباء بهذا المعنى الذى يرى جودة «المضمون» هى كل شىء ، وأما «الاطار» فليس بشىء وهذا من غير شك بعد عن مفهوم الادب فان الفكرة والصورة فى الفن الادبى متكاملتان ، فالجنى روح واللفظ هو الذى يحس فيه ذلك المعنى والادب غايته التأثير بواسطة النخبير» (١)

كذلك نجد من الرافضين لربط الفن بعجلة المجتمع «أنور المعداوى» الذى يرى أن هذا الربط يمثل قيودا تحد من حركة الفن . كذلك فإنه يرفض ربطه بأية غاية اخلاقية او نفعية فيقول : «أما تلك الصبيحات التى تنطلق من بعض الافواه منادية بربط الفن الى عجلة المجتمع ، او مزجه بأصول علم الاخلاق ، وأصحاب المذهب الاول مغرقون فى الخطأ لانهم يتخيلون أن المجتمع هو الحياة حين يتصدثون عن الصلة بين الفن والحياة .

ان مصدر الخطأ هنا هو ان الحياة فى مدلولها اللفظى وواقعها المادى اوسع مدى وأشمل معنى من المجتمع الذى يريدون للفن الا ينشر جناحيه بعيدا عن حماه ، ان المجتمع جزء من الحياة وليس هو كل الحياة» (٢)

ومع ذلك فانتنا نجد حين يقوم بدراسة تطبيقية لمسرح انطون تشيكوف وخاصة فى «بنستان الكرز» يرى أن تشيكوف، «يقدم إلينا النموذج التطبيقى لهذا المسرح الذى نريده ، يقدم إلينا حاضر الطبقة

(١) البيان العربى — مكتبة الانجلو ١٩٦٢ ص ٢٧٢

(٢) نماذج فنية — مكتبة مصر ١٩٥١ ص ١٩

الارستقراطية بكل ما فيه من قفاهة وسطحية ، وانهلال ، وهو يرينا هذا الحاضر من وراء لسات تهكمية موحية .

ثم يستمر فى القيام بتسلل نقدى لفكرة الربط بين الفن والمجتمع فيقول : «نريد أن نقول عن الكاتب المسرحى على ضوء هذا النموذج التطبيقى فى أعمال تشيكوف أنه الكاتب الذى يجب أن يعيش واقع حاضره وماضيه عن طريق الرؤية الفنية اللاقطه ويعيش واقع مستقبله عن طريق الرؤية العقلية المتصورة .

ولا جدال فى أن هذه المطالب لكى تصل الى مرحلة عملية من التحقيق تحتاج من روافد الثقافة وقيم الاخلاق ما يهيء للكاتب أن يكون صاحب موقف أو صاحب وجهة نظر عقائدية نحو «اتجاهه الفكرى» والخلقى عن مشكلات المجتمع وقضية الانسان .

ولا يكتفى الكاتب بالحديث عن المنحنى العقائدى فى الفن المسرحى عند تشيكوف ، بل يتحدث كذلك عن وجوب اتخاذ موقف من قضايا المجتمع حين يتحدث عن سارتر قائلا : «وما دنا فى معرض الحديث عن اخلاقية الموقف الفكرى لكاتب المسرح ، فإن سارتر على المستوى النموذجى للدراهما الحديثة يطالعنا كمسرحى ممتاز ، اننا نذكر له على سبيل المثال موقفه من احتلال النازية لوطنه فى «موتى بلا قبور» وموقفه من اضطهاد الرجل الامريكى الابيض للزنوج فى البغى الفاضلة» (١)

ويقول : «على الفنان لكى يكون واقعيا وملتزما فى الوقت نفسه أن يعيش تجربة عصره وتجربة كل عصر من العصور انما تستمد كيانها الموضوعى من قضية الانسان سواء اكانت فى اطارها الاجتماعى الخاص أم فى اطارها الاجتماعى العام ، ومعنى الواقعية الالتزامية هو أن يكون

---

(١) كلمات فى الادب — المكتبة العصرية — لبنان ١٩٦٦ ص ٧ وما بعدها .

هناك تفاعل فكري وعاطفي بيننا وبين المشكلات التي تحدث في مجموعها شكل التجربة بحيث يترتب على هذا التفاعل ان يكون للفنان وجهة نظر ايجابية في قضية الانسان الذي يعاصره وان يكون صاحب موقف من حاجاته ومطالبه» (١)

ومع ذلك نستطيع القول ان الصبغة العامة للنقاد هي المحافظة على توازن المضمون مع التكنيك الفني وتساققهما بدون طغيان احدهما على الاخر .

وهو يؤكد هذه الصبغة في تعليقه على اراء الدكتور عبيد القادر القط في كتابه المشاعر ابه سابقا «في الادب المصري» فيقول : «هذه الصورة النقدية التي رسمها المؤلف لما يجب ان يكون عليه المضمون الفني والاجتماعي في القصة ، لا تختلف عن الصورة التي نرتضيها ونريدها لمثل هذا المضمون .

فهو مثلا لم يغفل عن وجوب العناية بالناحية التكنيكية وهي التي عبر عنها بالمتعة الجمالية الى جانب العناية بالناحية الاتجاهية ، ذلك لانه يؤمن معنا بأن التضحية بالاصول الفنية لكتابة القصة في سبيل إبراز مضمون قصص ملتزم هي في الواقع تضحية بهذا المضمون نفسه حين يقف «وحده» عاجزا عن اتمام عملية حفر عميقة في كيان مجتمع قابل للتطور .

وهو من جهة أخرى لم يقصر نجاح الالتزام القصصي على تصوير الشخصيات الايجابية الثائرة بطبيعتها على اوضاع اجتماعية معينة ، بل جعل المرجع في ذلك الى قدرة القصاص نفسه على الياح والتوجيه والاثارة ، بمعنى ان هذا القصاص يستطيع ان يشبع في أعماق القارئ

---

(١) على محمود طه — طبع وزارة الثقافة بغداد ص ٧٩.



كل هذه القيم الإيجابية ، ولو كان أبطاله من السلبيين ، وحسبه في ذلك أن يقدمهم في حالة ضعف وعجز عن الثورة» (١) .  
وفي نفس الوقت نراه يؤكد أيضا أن الأديب يفتح عيون مجتمعه على مشكلاته التي تصطرع فيه ، وهو يساهم فيها ويتجاوب مع هذا المجتمع ويرى أن هذه العملية لن تتم الا «إذا استطاع الكتاب أن يصب المشكلة في نفوس قرائه ، وأن يملأ وجودهم الداخلي بكل عنصر من عناصر الاثارة ، وفي رأينا أن نجيب محفوظ قد حقق هذا الهدف الإيجابي وهو يدفع حسنين ونفيسه ، الى الانتحار في «بداية ونهاية» ثم هو يدفع بكمال الى هاوية التردد والحيرة والكفر بالقيم في بعض المواقف في «قصر الشوق» و «السكرية» (٢)

وأما توفيق الحكيم فيرى أن الالتزام في الادب والفن مسألة قديمة ، بل ربما أن الاصل فيهما أنهما ولدا مقيدان وهو يؤكد أن الفنان في المجتمع البدائي كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير قبيلته .

ويؤكد كذلك أن هذا الفنان لم ينصرف الى التعبير عن عواطفه الفردية وأفكاره الشخصية الا حين تطور المجتمع نحو التعقد «على أن المجتمع البدائي كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير والادب والفن اذا ظهرت فيه فكرة من الافكار أو عقيدة من العقائد ذات اثر في نفوس الناس»

كذلك فانه يرى أن ظاهرة الالتزام في العصر الحديث نجدها بين الشعوب التي تخضع لفكر اجتماعي معين تفرضه الدولة فقط ولعله فيما يبدو يقصد الواقعية الاشتراكية وتطبيقها في الدولة التي تدين بهذه الفلسفة فيقول : «فحيثما وجدنا اليوم شعوبا تدين كلها بدين اجتماعي جديد في كنف سلطان الدولة القاهر نجد الفكر فيها ملتزما بخدمة الدولة والدين ، وترى من النادر أن يتجه فيها مفكر أو أديب أو فنان الى خدمة فكرة خاصة تعارض المذهب العام الذي اعتنقه الشعب والدولة» (٣)

(١) السابق ص ٨٦ .

(٢) فن الادب — مكتبة الاداب ص ٣٠٩

وهو يرى أن الالتزام في البلاد الديمقراطية تقوم فلسفته على أنه التزام شخصي يدعو الية أشخاص ذو فلسفات تابعة من وجدانهم ويضرب لذلك بمثال سارتر .

فسارتر كما نعلم كان ملتزما بنساء على مكونات ذاتية ناشئة من تجربة الحرب التي عانت منها فرنسا ، والتي اثرت كذلك في وجدان الشعب الفرنسي ، وما عاناه كذلك سارتر بين الاسلاك الشائكة في الاسر مما كان يدفعه الى التساؤل عن معنى الحرية الحقيقي .

ويرى الحكيم ان اعطاء الحرية للاديب شرط أساسي لوجود الادب والا فان هذا الاديب تكون قد ذهبت منه صفة الاديب لانه لا فن بدون حرية .

«ان الاديب يجب أن يكون حرا لان الاديب اذا باع رأيه أو قيد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الاديب ، فالحرية هي نبع الفن ، وبغير الحرية لا يكون ادب ولا فن ... انما التزام الاديب أو الفنان شيء ينبع حرا من أعماق نفسه ، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة في الوجود» (١)

كذلك فهو يرى ان الالتزام المثلر — اذا كان لابد من التزام — انما هو التابع من طبيعة الفنان وبناء على هذه المقدمة فهو يرى ان انتاجه شخصيا كان ملتزما .

وهو يعمل لذلك بأنه راجع الى رواسب من الماضي أو من التاريخ أو الى طبيعته الخاصة ، وهو يرفض في نفس الوقت فكرة الفن للفن .

بل انه يصرح بأنه اتخذ من الاسلوب خادما لاهداف اخرى تجاوز خد الامتاع ويضرب مثلا لذلك بـ «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» و «يوميات نائب في الريف»

---

(١) السابق ص ٣١٢

ويرى أن تلك الاهداف التى كان يقصدها هى اهداف قومية وشعبية واصلاحية ، ويؤكد ما سبقت الاشارة اليه من أن «مسرحة» كان يخدم قضايا متصلة بمصير الانسان بالرغم من أن بعض الناس لم يفهموا هذه القضايا ولم يروا فيها أكثر من أساطير اخرجت فى اطار فنى .

فالحكيم يرفض مبدأ التوجيه أو مبدأ المذهبية فى الفن ولكنه رفض لا يحمل معنى انعزالية الفن عن الحياة «بل لأنه يريد أن يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة ، والحياة — فى رأى الحكيم — طاقة هائلة لا تعرف نهاية ولا تعقل داخل حدود فهمي أشبه ما تكون بقوة متناهية ليس لها أول ولا آخر ... والفن كالحياة شيء كائن دائما لا علاقة له بالزمن ومن ثم فانه لا يعرف ولا ينحصر فى نطاق بعض الحدود» (١)

ولا تزال قضية الرفض تأخذ مسارها المؤكد أن توجيه الفكر مهما تكن النتائج المرجوة من هذا التوجيه ستكون لها آثار وخيمة ، وهى تدل على وجود خطأ فى الفهم وتؤكد كذلك هذه الدعوة «أن الذين يحاولون توجيه الفكر وأخضاع الكلمة يفوتهم الكثير جدا من مزايا الفكر ومنابع الكلمة ... وحين يبدو أن هناك ضرورة لقمع الكلمة دفاعا عن التقدم فان ذلك لا يعنى أن الكلمة والتقدم فى خصومة انما يعنى أن خطأ وقع أما فى طريقة استخدامنا للكلمة ، وأما فى طريقة فهمنا للتقدم ، وأما فى طريقة الملازمة بين الصالح الخاص والصالح العام .

ومهما يكن من أمر فتوجيه الفكر أو قمعه لا يخدم قضية التقدم ولا يخدم الحرية والسلام الضروريين للتقدم ، وحين ترى الحكومات أن من حقها المشروع أخضاع الفكر والكلمة فيوميئذ لا يتمثل الناس بقول جيفرسون : «أن أفضل الحكومات اقلها حكما ، بل يتمثلون بقول ثور : «أن أفضل الحكومات هى التى لا تحكم اطلاقا» (٢)

---

(١) د. — زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٣٨٦  
(٢) فى البدء كان الكلمة — خالد محمد خالد — مكتبة الانجلو  
١٩٦١ ص ٥٨



كذلك تؤمن هذه الفلسفة بأن دور الفن ودور الكلمة ليست في حماية الاحكام المسبقة او المتوارثات العقائدية بل انه هو الذى يقوم بدور الكشف عن كل ما يساعد على تنمية التجارب الحية التى تقود الى الالتقاء بروح العصر «ليس دور الكاتب حماية الاحكام المسبقة ، والقضايا التى تستمد أهميتها من وضع اليد ، ومضى الزمن بل دوره ان يكشف للمعطيات الجديدة للفكر الانسانى ، ويواجهه فى نجاعة وفهم القضايا التى يطرحها التطور أولا فاولا .

وواجبه ان يساعد الناس على ان ينموا تجاربهم الحية التى ستقودهم الى حيث يلتقون بروح العصر ، والتى تجعل من عقول نبيها قوى متحركة ، لها نشاطها ونفوذها ورؤاها .

فأهمية الكاتب لا تتمثل فى عدد الافكار الجديدة التى يقدمها بقدر ما تتمثل فى قدرته على اكساب قرائه عادة البحث الحر عن الحق» (١)

. ان العمل الفنى لا بد من ان تتوازى فيه الصورة والمادة بدون اخلال بينهما ، لان أى اختلال فى توازنهما «لا بد من أن يؤدي حتماً الى الدكتاتورية وأما الى الفوضى أو هو لا بد من أن يفنى بالضرورة أما الى الدعاية المذهبية وأما الى الهذيان الصورى المحض ...

وسواء استسلم الفن الحديث لدوائر التجريد والتعمية الصورية أم عمد الى الاستعانة بسوط الواقعية القحة الساخجة قاتله ان يكون الا فن طغاة وعبيد ، لا من خالقين ومبدعين ، وكل عمل فنى يطغى فيه «المضمون» على «الصورة» أو تطفئ فيه «الصورة» على «المضمون» انما هو عمل فاشل لا ينطوى الا على وحدة زائفة» (٢)

واذا نظرنا الى فلسفة العقاد حول فكرة الالتزام نجده يصر على ان يعتبر الادب «تعبير» ، وان التعبير غاية مقصودة ، ويرى أن دعوة الالتزام

(١) السابق ص ١٤٧  
(٢) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٢٢٤

هذه دعوى من بدع المذهب الاشتراكي الذي يسيء فهم الامور ، ويرى ان لقمة العيش أولى بالمطلب والتفكير عن مطالب الجمال فيقول عارضا رايه في هذا الموضوع على حسب ما يقول ؛ الا الاديب لا يفض من ادبه ان يكتب في مسائل الاجتماع والاسلاح الموقوت ولكن الكتابة في هذه المسائل ليست شرطاً من شروط الادب وليست حتما لزاما على كل اديب ، لان الادب تعبير والتعبير غاية مقصودة ، وغاية كافية ، وغاية لا يعيها ان تتفصل عن سائر الفسائيات ، ولا تفرق بين الاديب المعبر بنظمته ونثره وبين الموسيقى المعبر بالحنانه ونغماته ، فكلاهما يصف النفس الانسانية في حالة من حالاتها ، وكلاهما مستقل بوحيه لا يشترط فيه ان يتعرض لعمل المصلح الاجتماعي أو الباحث الاخلاقي أو الناظر في مشكلات الثروة وشنون المعيشة» (١)

ويرى العقاد ان شرط البحث الاجتماعي الذي ابتدعه المذهب الاشتراكي يناقض الدعوة الاشتراكية نفسها لانها اذ تستكثر الاستغراق في سبيل القوت ومشكلات العيش وتري الحياة الحقّة هي التي يكون جهد العمل فيها قليلا ، وتزداد ظروف التمتع .

فاذا كان هذا هو رجاءها الاعلى وغايتها القصوى فمن اعجب العجب ان تجعل الخبز وضرورات المعيشة شاغلا لكل عامل وقائل ومحورا للملاحم والامال وفريضة لا يعنى منها أحد من الناس حتى الذين وكلتهم المجتمعات الانسانية منذ كانت الى التجميل والتزيين .

لا نجهل ما يقوله الاشتراكيون اذ يستخفون بالفنون والاداب التي تناط بالجمال الخالد ولا تناط بالمنافع الموقوفة فانهم يزعمون ان الجوع أولى بالتفكير والتعبير من هذه المطالب التي يسمونها بالكماليات وهي كما اسلفنا طلبه الحياة وطلبة جميع الاحياء .

وحسن ما يقولون أو فليكن حسنا كما يشاغون ولكن الامة التي لا تستطيع ان تفرغ من حياة جميع ابنائها بضع ساعات لبعض هؤلاء الابناء يعيشون فيها مطالب الجمال هي امة لا تستحق الطعام ولا تستحق الوجود» (٢)

(١) يسالونك — مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٧٧

(٢) السابق ص ٧

فنحن نلاحظ أن العقاد لا يهمل الهدف الاجتماعي بل أنه فقط يربط العمل الفني بالجمال ، وهذا الجمال كذلك مرتبط بكيان المجتمع عن طريقه سيبحث في المجتمع الاحساسات الصادقة والسليمة بالفن والجمال وفهم الحياة ، ولعلنا تكون قد احسنا هذا الفهم في قول العقاد : «هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة الى المصريين ، وأنا الزعيم لك بأكثر المنافع الوطنية ، وأصدق النهضات وأهناً مسرات المعيشة ومباهج الحياة ، فان أمة تحب الحداثة وتحب التنظيم والتنسيق وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والاصلاح لا تطيق أن تعيش في الفاقة والجهل .

وهات لنا الشاعر الذي يعلمنا الغزل الجميل وأنا الزعيم لك بأمة من الرجال الكرماء ، والتساء الكرائم والابناء النجباء ، لان الشاعر الذي يعرف كيف ينظم الغزل يعرف كيف يقوم المرأة بقيمتها في الأمة وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والدساتير . بل هات لنا الشاعر الذي يعلمنا اللهو والطرب وأنا الزعيم لك بأمة تعيش عيش الادميين ولا تسخر تسخير الانعام وتعمل ليلها ونهارها ، للقوت الحيواني وضرورة الاجسام فالشعر شيء يتصل بالانسان من حيث هو كائن حي لا من حيث هو ابن وطن او ابن جامعة أخرى من لغة او عقيدة» (١)

فالعقاد لا ينكر في نفس الوقت ان للادب رسالته ولكن الرسالة التي يقصدها العقاد ليس رسالات الوجودية او الواقعية الاشتراكية انه يعتبرها رسالة الجمال كما يسميها أي أنه لا يزال يستقصي الرأي ليصل الى رفض الالتزام فيقول متسائلاً : «الادب رسالة؟» .

نعلم رسالة واضحة هي رسالة الحرية والجمال ، عذبو الادب منهم من يخدم الاستبداد ومن يقيد طلاقة الفكر ، ومن يشوه حماس الاشياء ، وخائن للامانة الادبية من يدعو الى عقيدة غير عقيدة الحرية ... لكل اديب رسالة ، ورسالة الادباء كافة هي التبشير بدين الحرية» (٢) .

(١) ساعات بين الكتب ص ١٢٦  
(٢) يسألونك - مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ١٧٧ - ١٧٨



فالعقاد يثور ضد استخدام الفن ان صح التعبير وهو حريص على حرية الفنان وعلى تأكيد ذاته بل انه جعل الفنان قريبا من الله بل انه يرى ان الفنان يستطيع اتخاذ الرذيلة مثلا موضوعا له وللفنان ان ينطلق في كل نواحي الحياة .

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفني مفرغا من أية تفسيرات خارجية وغاية لا يعيها ان تنفصل عن سائر الغايات» (١)

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفني مفرغا من أية تفسيرات خارجية عنه سواء اكانت تفسيرات أخلاقية أو اجتماعية أو غيرها وهو لذلك يقارن بين مدارس النقد المختلفة ويرى انه اذا كان لابد من التفضيل فانه يفضل المدرسة التي لا تفقد شيئا من جوهر الفن أو ذاتيته الفنان فيقول : «اذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة فمدرسة النقد السيكلوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي معا لانها المدرسة التي نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود» .

ان المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر في المجتمع الواحد ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون في مجتمع وفي حقبة واحدة ، والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار اثار أسلوب من التعبير على أسلوب، ولكنها تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة ولا نفقد من وراء ذلك الى الانسان الذي يصنع والانسان الذي يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية .

أما التقاد السيكلوجي فانه يعطينا كل شيء اذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب ولا بد ان تحيط هذه البواعث اجمالا أو تفصيلا بالمؤثرات التي جاءت من معيشته في مجتمعه وفي زمانه» (٢)

(١) السابق ص ٢٣٧

(٢) يوميات جزء ٢ ص ١٠

وهو هنا يتفق مع كروتشيه في الفصل بين الاخلاق والفن وبين الكثيرين من الجماليين فهو لا يأخذ بالاتجاه القائل بأن الفن للحياة ولا بالاتجاه القائل «الفن للفن» فعند العقاد ان الفن لموضوعه وموضوعه هو تجلية الخيال والشعور على نحو فيه خلق وابداع ، وفيه تقرير للتراث وتعبير عن الحرية وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله «اننا نرتقي في تقدير الفن كلما ارتقينا في تقدير الحسن والبداهة وفي العلم بوظيفة الخيال . فليس الفن مقيدا بالحس والمدركات الحسية وليس الخيال خداعا منعزلا عن حقائق الاشياء بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق الى التصميم» (١)

ولعلنا نصيب التوفيق اذا نحن أردنا أرجاع فلسفة العقاد في الفن الى تأثيره بالمدرسة الرومانتيكية وخاصة هازلت ، وكيثس ، وبيرون ، وشيلي ، وهو نفسه يعترف بذلك التأثير ولعله راجع كذلك الى شخصية العقاد التي كانت تتصف بالفردانية والاعتزاز وكأحد أبناء الطبقة البرجوازية التي كانت تعمل بأظفارها من أجل فرديتها ووجودها فكان من الصعب عليه أن ينضم تحت لواء دعوة فنية معينة .

كذلك تحاول نازك الملائكة في تقنيها لقضايا الشعر المعاصر حين تتحدث عن هيكل القصيدة الشعرية ترى أن الموضوع «أنفه» عناصر القصيدة . لأنها تؤمن بأنه قاصر من وجهة نظرها على أن يصنع قصيدة مهما تناول من أمور الحياة وتراه كما تقول مثل طينة في يد نحات «ان القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، وان كان هذا لا ينفي أن من الممكن أن نصوغ من أي موضوع عددا لا نهاية له من القصائد ، وهذا يجعل من الدعوة الاجتماعية — أو دعوة الالتزام — التي تضح بها الصحافة منبذ وتصل من هذه المقدمة الى القول : «ان نظرنا الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية — أو دعوة الالتزام — التي تضح بها الصحافة منذ سنين — دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر ، ذلك انها تطالب بتحديد

---

(١) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ مقال عن «فلسفة الفن عند العقاد» بقلم أ. جلال العشري .

مالا صلة له بالقصيدة وهو الموضوع ، وبذلك تقحم على الشعر عتصرا غريبا عنه .

والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الا تعد هذه الاجتماعية فضيلة غنية مميزة تعطى الموضوع ميزة شعرية خاصة غير عادية» (١)

فالكاتبة ترى ان الدعوة لجعل الشعر دائرا في الفلك الالتزامي دعوة قاصرة لان هذه الدعوة تضع عينها على الموضوع وهو في رأيها اتفه اجزاء القصيدة ..

كذلك فان هذه الدعوة تنسى سائر مقومات القصيدة من مقوماتها الفنية كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقا ، وترى ان ذلك يخالف مفاهيم الشعر واقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة . وذلك لان كل موضوع يصلح للشعر سواء دار حول مشاكلنا الاجتماعية او حول شجرة توت او معركة سباب في شارع ضيق ، فالحكم على كل حال هو أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع» (٢)

وترى الكاتبة ان الذين يدعون الى الاهتمام بالمجتمع عن طريق الموضوع الشعري يكونون كمن يحمل مصباحا ليبحث عنه في ضوء النهار لانهم يتصورون ان المجتمع كيان معنوي لا وجود له الا على صورة افراد من الناس — وان مطالبة الافراد بان يصطفوا في اطوار هذا المجتمع منطق معكوس — وان هذا الموقف سوف «يؤدي بنا الى خسارة اجتماعية وأدبية كبيرة ، فائصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب ان كون عليه الكائن الاجتماعي والنموذجي تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسيا» (٣)

ومن بين هذا الجدل المتعدد المناحي نلاحظ ان النقد المواكب لحركة

(١) قضايا الشعر المعاصر : بيروت منشورات دار الاداب ط ١  
١٩٦٢ ص ٢٠٠

(٢) السابق ص ٢٦٣

(٣) السابق ص ٢٦٥



الالتزام متعدد المناهج يتأثر بثقافات أصحابه ، ومدى تكوينهم الفنى وأنفاسهم فى تيارات الفلسفات السياسية أو التيارات الجمالية .

ولعلنا لا نكون مجاوزين لحدود الحواب اذا قلنا ان الداعين للالتزام قد تدفعهم حماسهم الى نوع من التطرف يكاد يقترب بهم نحو طريق الواقعية الاشتراكية ومما هو جدير بالنظر فى هذه النقطة على وجه الخصوص ان معظم الداعين للالتزام تأثروا بطريق مباشر أو غير مباشر بالالتزام الذى تدعو اليه الواقعية الاشتراكية نظرا لتشابه كثير من الظروف الاجتماعية المتصارعة فى كيان المجتمع الذى نعيشه والتفتح اللاهث على مشكلاته المجتمع وما يعتصره من مختلف أنواع المظالم والفقر والبؤس حيث تعاونت الرأسمالية والاستعمار فى مختلف صورته الى زيادة تخمة المتخمين وزيادة تلحس التعساء ، مما دفع الى الالتفات نحو الإخذ بيد المجتمع والمساهمة البناءة .

أما الذين رفضوا الالتزام فقد وضعوا أمام أعينهم المخاطر التى تعرض لها الادب حين طبقت النظرية تطبيقا صارما فى البلاد الاشتراكية بجانب ثقافتهم الجمالية وتأثرهم بمناهج غربية تؤخر الحرية والانطلاق للاديب ..

ومع ذلك فعمل منهج الدكتور محمد مندور على سبيل المثال — على رغم تأثره بالفكر الماركسى — هو أقرب الى الصحة بالرغم من غموض مصطلح «المنهج الايدلوجى» وان كان شرحه له قد أزال كثيرا من اللبس الا ان التعريف يبقى بعد ذلك أقصر من يغطى مساحة الشرح .

كذلك فان وجهة نظر الحكيم فى تحديده لمفهوم الالتزام تبدو قريبة من الالتزام بمعناه الوجودى ويتضح ذلك فى قوله : «فى رأى ان التزام الفنان سياسيا واجتماعيا يجب ان يرجع أولا وأخيرا الى اقتناعه الخاص وإيمانه الشخصى ، فاذا لم يكن مؤمنا تماما باتجاه سياسى بعينه فانه يحسن أن يكون صادقا مع نفسه لان كل شئ يغتفر للفن والفنان الا الكذب على نفسه وعلى الناس واتخاذ المواقف المفتعلة لمجرد ان يقال انه اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد اتخذ فى أعماقه عن إيمان واقتناع .

ومهما يكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان أيا كان يمكن أن يتصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ، وأنا شخصيا لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا في عصرنا الحاضر . فإذا كان من الممكن تصور كاتب عظيم مثل «جوتة» يهتم اهتماما بالغاً بمناقشة علمية بحتة ، ولا يهتم أو يشعر بأن تابليون وجيوشه قد دهمت بلاده في ألمانيا ، فإن عصرنا الحاضر لا يمكن أن يتصور إمكان حدوث ذلك لأن عالمية الأدب والفن والعلم في القرن الماضي كان يمكن أن توجد بعيدا عن معترك سياسي قد لا يمس الفرد عالما كن أو أدبيا إلا من بعيد ، ولكننا اليوم عندما ننظر إلى السياسة في العالم فنانا نجد أنها لا تهم كيان الفرد نفسه ولا كيان المجتمع كله ، بل تهم أيضا صميم القيم التي يدافع عنها كل أديب وفنان لذلك كانت كل كلمة يرن صداها في العالم في مجال السياسة تهم كيان الفن والفنان مباشرة ، لأن مصير العالم ومصير المجتمع الإنساني في بلادنا وفيما يحيط بنا من بلاد إنما هو الموضوع الذي يجب أن يشغل الفنان والأديب ومعنى هذا أنه مامن فن أو أدب يمكن أن ينتج خارج هذا النطاق وهو مصير الإنسان» (١)

فالحكيم يؤكد نوعية الالتزام بأنه التزام إنساني وهو الصق بحساسة الفن ويحدد ضرورته بظروف العصر التي ما عادت تسمح بانعزال الفنان عن قومه ، كذلك يجيب الدكتور مندور على سؤال له عن كيفية رؤيته للصلة بين الأدب والسياسة وهل يرى أن للأدب وظيفة سياسية — يرد قائلا : «للأدب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر ، والا انقلب إلى مجرد دعاية سياسية ، فوظيفة الأدب في التطوير السياسي أن يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة ، وهو يكشف عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور في نفس الاتجاه ومعنى هذا أن الأدب انكاس لواقع الحياة وتطورها ولكنه ليس انعكاسا سلبيا بل

---

(١) فؤاد دواره — عشرة ادباء يتحدثون كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ .

انعكاسا ايجابيا فهو يرد ثانية الى تلك الحياة خطاها ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، وبذلك يأخذ من الحياة ثم يعطيها أكثر مما أخذ ، وهذا هو المفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للاديب وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكي للاشتراكية الذي يعنقد أن التطور المادي للحياة هو الذي يطور الفكر في حين أن الفكر لا يمهد لهذا التطور ولا يسبقه» (١)

والدكتور مندور يختلف هنا عن القاعدة الماركسية التي تقول بأن كل قاعدة تطبق البنيان القائم عليها فإذا تغيرت علاقات المجتمع التطبيقية وتحورت قاعدته أو انهارت واستحدثت قاعدة أخرى تغير البنيان العلوي القديم بدوره وأسرع الى اخلاء مكانة لغيره» (٢) وهو يستخلص التزاما مصفى من الالتزام الماركسي بعد صبغه بلون محلي فيما يسميه كما سبق بالمنهج الايدلوجي .

---

(٢) السابق ص ٢١  
(٣) الاديب والفن في ضوء الواقعية ص ٦٣





## الفصل السادس

### دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام في الشعر والمسرح والرواية الشعر وفلسفة الالتزام

- شعرنا التراثي وقضايا المجتمع
- التقنين الفلسفي للالتزام وأثره في الشعر
- قدرة الشعر الفنية وقضية الالتزام
- المزالق النقدية والفنية لمسارات الشعر الملتزم

### المسرح الشعري

- البناء المسرحي وقضية الالتزام
- القضايا التي عرضها المسرح
- قدرة المسرح من ناحية التكنيك والحوار والفكر
- وتجسيدها على المسرح
- مدى الانفصام أو الاتصال بين الحركة النقدية والفن المسرحي

### الرواية وقضية الالتزام

- مناقشة منهج نجيب محفوظ
- الفن الروائي وتحديد مساراته الالتزامية
- الحوار والتكنيك الفني ومسارات الالتزام
- التحليلات الفنية في تقويم النقاد للادب الملتزم
- التجسيد الفني للشكل والمضمون ووحدة السياق





## «الشعر وفلسفة الالتزام»

نستطيع من رصد الظواهر الفنية لمنحنى الالتزام في الحركة الشعرية المتأثرة بالفكرة الالتزامية القول بأن التعبير عن قضايا العصر والمشاركة الوجدانية كان يمثل مرآة عاكسة لما يعتمل في وجدان المجتمع وأثره في مشاعر الشاعر الداعية الى الانعتاق من القيود الاسرة والانحياء الى جانب المجتمع في قضايا ومشكلاته والاخلاص التام لها .

«والشعر الملتزم هو ابن العقل والفكر فهو دعوة الكلمات الى الايادى لتحول الاشياء ، وتولد في الارض حقولا خضراء تستقبل الاجيال الاخرى بصدور اكثر حنانا وحباً ، والمناضل هو كالطاسحون يعصر زيت وجوده ليضئ مصباح الحياة في بيوت الفلاحين والعمال في بيوت تجاوزت ارض القارات العتيقة لتتصل بالتاريخ عبر زمن عملي معاش» (١).

والشعر بحسبانه الفن الغائر الجذور في ارض وضعيتنا. تنظر اليه على حسب مفهومه الالتزامى بعد شيوع نظرية الالتزام .

وليس معنى ذلك أن هذه الفلسفة كان يعرى من مفهومها شعرنا التراثى بل لعله فيما سبق من اشارات ما يؤكد مشاركة الشعر في كثير من قضايا المجتمع مشاركة عضوية تملئها ظروف الموقف بدون تقنين مذهبى أو قيامها على بلورة لنظرية مقننة في حس الشعر وفكره .

لقد ساهم — مثلا — شوقي وحافظ ومحمود وناجى وعلى محمود طه وسواهم ، قد شاركوا واتخذوا موقفا من قضايا العصر لكن رؤياهم

---

(١) مجلة الاداب — ديسمبر ١٩٦٥ من مقال «اربعة شعراء وتجديد» لمخليل أحمد خليل .

الشعرية. كانت مختلطة ذات لزوجة تسير في خطوط متباينة تستلهم شكلها ومضمونها في إطار التقاليد الفنية المتوارثة ، فالفكرة الفنية إطارها السياسي لم يكن واضح المنهجية بل نستطيع القول بأنه لم يكن يعتمد على منهجية بقدر تزامم الألوان السياسية والفنية والانعزالية كلها تتزاحم وتتجمع في أعمال الشعراء .

ولكننا يجب أن نضع في اعتبارنا أن الذين ساهموا في القضايا الوطنية من أمثال شوقي وحافظ ، ومحرم ، والبارودي كانت مساهمتهم مشوبة بكثير من اللبس والتردد ، ولم يكونوا معبرين تماما عن الرأي الجماهيري بل معبرين في إطار فلسفة خاصة . فلسفة السادة والاميان مع المحافظة على أرضاء المستعمرين كلما أمكن ذلك فشوقي مثلا نعلم انعزاله عن الجماهير قبل النفي الى اسبانيا وقصائده في لجنة ملنر تؤمن بأهمية التعاون مع المحتل . وكذلك حافظ ابراهيم الذي قيد وطنيته عمله في دار الكتب كما هو معروف بل هو كل مايرجوه من كرومر الشياح والعطف وتفخيم مكانة الانجليز وقصيدته «نشواي» كل ما يطلبه من «كرومر» فيها هو شكواه من قضاتها وذلك لا يعنى أننا ننفي وطنيتهم وإنما نتشكك في فلسفتهم نحو الجماهير واخلاصهم لها .

ولكننا نستطيع أن نعتبر «الغاياتي» مثلا قد اتخذ مسار الوطنية والدعوة الى الاستقلال الوطنى على حسب المفاهيم التى نشرها الحزب الوطنى الذى انشأه مصطفى كامل آنذاك ومن المعروف أن الغاياتي قد حكم عليه في أغسطس ١٩١٠ بالحبس سنة بسبب وطنيته وحرصه على قضايا بلاده التى عبر عنها في ديوانه الشعرى .

ونتيجة للتفكك والانعزال والفترة القاسية التى عاشتها مصر في الثلاثينيات نتيجة لحكم صدقي الارهابى ، انصرف الشعراء الى التوقع داخل ذواتهم حيث وجدنا جماعة أبولو منذ سنة ١٩٣٣ . حيث نبتت بذور اليأس على شواطئ الفن وعشش الانهزام في الكلمة فوجدنا ناجي يكتب عن ما وراء الغمام وفي عجلة الهروب نفسها كتب على محمود طه «ما وراء البحار» و«الملاح التائه» وكتب الصيرفي «الالخان الضائعة» ولم يعد في الإطار الاجتماعى القائم آنذاك موضع لشاعر فاندفع الشعراء

- الى سبحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردية المنعزلة ، وامتلأت أشعارهم  
بالرؤى والاشباح وتشنجت بالموسيقا المفرغة من الدلالة» (١) .

ونحن نريد دراسة الشعر الملتزم الذى يعتمد على فلسفة الالتزام  
سواء بمفهومها الوجودى أو الماركسى ونلاحظ أن الفلسفة الثانية هى التى  
كان لها القدم الراسخة نظرا لتشابها كثير من الظروف التى نشأ فيها هذا  
المذهب وقد نشأت على وجه التقريب هذه الظروف فى تجمع الشعب فى  
إطار اللجنة الوطنية للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ وبدأ الكتاب والفنانون  
يساهمون بإنتاجهم فى مجلة «الكتاب المصرى» ومجلة «الفجر الجديد»  
وغيرهما . وهنا بدأ الارتباط الحقيقى القائم على الوعى بفلسفة ناتجة عن  
انتشار الكثير من الأفكار السياسية والايديولوجيات الفكرية .

وقد كان ارتباط الكتاب والشعراء بقضايا اجتماعية وسياسية  
ارتباطا منبثقا من خلال وجدانهم وانصهارهم الذاتى فى تفاعلات المجتمع ،  
فبعد عن طريقة العرض التقريرى وانتهاز المناسبات للقول فى حدود هذه  
المناسبة واعطاء الظهور لها ، وبعد عن التقرير والعرض المطلق واقترب من  
التحديد والتعميق . هؤلاء الذين ساروا على طريق الالتزام الذى حددناه  
يؤمنون بأن المضمون هو الذى يبلور ويشكل المحتوى الأساسى للفن ، ولا بد  
من معرفة ودراسة الواقع الموضوعى حتى يمكن إيضاح المضمون وتعميق  
الفكر وكلما ازدادت المعرفة بالعالم انعكس ذلك على خصوبة الفن وثراء  
العطاء الادبى .

لكننا نود الانتشاء بالشعر الملتزم المحاط بأقواس الفهم المذهبى لمعنى  
الالتزام ومحيط بقراء يفهمون ما معنى مدلول هذا الشعر وما يحمل من  
فلسفة معينة يقصد إليها ويستوحىها منه .

وقد قام هذا التيار من الشعر على أساس الارتباط السياسى بقضايا  
الوطن فى مضمونى ثورى يعييه — كما لا نحب أن نتعجل — أنه تحول بعضه  
أحيانا الى شعارات جوفاء وهتافات مجففة وشكلية مثيرة للسخرية ومعتمدة  
على تسطيح المضمون .

---

(١) فى الثقافة المصرية ص ١١٩ .



وبالرغم من أن هذا الشعر يوضع تحت لافتة الواقعية الاشتراكية أو أنه شعر ملتزم إلا أنه يفقد أصالته وتتجمد عروق الدم في أوصاله ، لأنه يعتمد على التهويل والتضخيم وأحيانا يغفل أو يتغافل عن العناصر الجمالية اللازمة للشعر بحجة الذوبان في نهر الالتزام وسكب كل ما في الاناء بدون تنظيم ، ومن هنا أصاب البرود والعقم والجفاف ذلك الشعر .

إلا أننا نذكر ثانية خطأ الوهم من أن هناك تزاوجا شكليا «ميكانيكي» بين الواقع الموضوعي وبين تحويل الشعر الى معبر عنها ورأصد لها فيتحول الى مجرد نشرة اخبارية نصف في أنغام مختلفة ما جرى وما قد كان . فأننا بذلك نكون قد اغتلبنا الفن باسم الالتزام ويكون أصبح صدقا ما رمى به أعداء سارتر هذه النظرية قائلين لسارتر أنك تريد اغتيال الادب باسم الالتزام .

فلا بد — وهذا ضروري — من وجود تفاعل حقيقي وأصيل بين مقومات الشاعر الفنية وذاتيته التي هي حصيلة خبراته الثقافية وتجاربه العامة وقدراته الفكرية والجمالية مع حساسيته ازاء تيارات المجتمع حيث يمتزج امتزاجا كليا حسه الشعري مع رهافة شفافيته داخل اطار الاحداث بحيث لا يكون شعره مجرد مرآة عاكسة بل يكون هو الاصل والصورة معاً .

ونضرب ذلك بمثال فالاحداث الفاجعة التي فجرتها مأساة يونيو ١٩٦٧ . وما أصاب الوجه العربي من صدمة جعلت تيارا ثوريا ضخما يتدفق في شرايين الشعر والمسرح والقصة متفاعلة جميعها مع هذه اللحظات التاريخية التي يتغير فيها وجه التاريخ ، لقد دفعت أحداث الوطن الى موقف فيه طعم الملوحة ومدارة الاسى تتمدد في الاعماق وكان لذلك الشرح الهائل في هيكل التكوين العربي ما جعل الشعراء والفنانين يطلبون على عالم جديد يستكشفون فيه انفسهم وينضمون في نواتهم ويتداخل وجدانهم في رؤية التزامية جديدة ، حتى أولئك الذين كانوا يقفون على الشاطئ الآخر يصلون للجسد ، ويركعون للعطر والتبع حتى الذين كتبوا عن «طفولة نهد» حتى نزار قباني الذي كان يقول ان الشعر زيتة وتحفة باذخة انه مثل آنية الورد التي تستريح على منضدتي عاد يقول : «يا وطني الحزين حولتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين لشاعر يكتب بالسكين» ؟

فقد نزع جلده القديم كما يقول يسرى خميس وتخلص من تاريخه  
المكتظ بأجساد النساء (١) .

تزان الذى يكتب عن «القرط الطويل» و«رافعة النهدة» و«طفولة نهدة»  
وعن «الضفائر السود» وعن «همجية الشفتين» و«القبلة الاولى» التى  
يقول عنها :

عامان مرا عليها يا مقبلتى  
وعطرهما لم يزل يجرى على شفتى  
اذ كان شعرك فى كفى زوبعة  
وكان ثغرك أحطابى وموقدتى  
يا طيب قبلتك الاولى يسرى بها .  
شذا جبالى وغاباتى وأوديتى  
تركنتى جائع الأعصاب منفردا  
انسا على نهم الميعاد فالتفتى (٢)

ويقول فى «شعرها» :

يا شعرها على بدى	شلال ضوء أسود
المه سنا بلا	سنا بلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلى	على المساء متعدى

ويقول فى «الثقة وقبة المرمر» :

شعرى سرير من ذهب	غرشته لمن أحب
كل شيء صار أخضر	شفتى خوخ وياقوت مكس
وبصدري ضحكت قبة مرمر	وينابيع وشمس وصنوبر

(١) انظر كتاب الهلال مارس ١٩٧٠ من مقال يسرى خميس ص ٤٠ .

(٢) الاعمال الكاملة ص ١٣٨ — بيروت .

«نزار» أحد الذين هزتهم فاجعة يونيو فانضم الى قافلة قومه يحدوهم ويلتزم طريقهم الشوكى المنزوف هو الذى كتب «هوامش على دفتر النكسة» حيث يعرى فيها كل عيوبنا وتفسخ ذواتنا حيث يتجاوز ذاته وينضم الى جانب شعبه ، وهو يكتب كذلك «منشورات فدائية على جدران اسرائيل» التى تؤكد حتمية النصر ، والتى يقول فيها مخاطباً اليهود . محاصرون انتم بالحق والكراهية — فمن هنا جيش أبى عبيدة ، ومن هنا معاوية — سلاحكم مهزق — وبيتكم مطوق — كبيت أى زانية .

ويقول متوعدا وواثقاً من الموت الذى سيقفز الى الاعداء من كل مكان :

من رزم البريد — من مقاعد الباصات . — من علب الدخان — من صفائح البنزين — من شواهد الاموات — من الطبائير من الالواح — من صفائر البنات (١) .

ومع ذلك فان وجود شعراء يتبنون مستقبلاً أمهالاً او موضوعات تمس قضايا العصر ويصوغونها مسرحين فى قوالب جاهزة ويكونون بذلك قد أدوا واجب الالتزام وأبرأوا ذمتهم ذلك نقص كامل لمعنى الفكرة ودليل على أن هناك انفصاماً وجدانياً أدى الى فقدان التفاعل الحقيقى الذى سبق الحديث عنه ويكونون بذلك قد وقعوا فى براثن الشكلية العقيم وجعلوا قضايا الوطنية مشاجب جاهزة يعلقون عليها قوالب مستهلكة كالشراب الفاتر لا تجد فيه لذة المثلوج ولا حرارة الساخن .

فتعزبة التجربة الشعرية من كل ثيابها الفنية وتركها لتجريدية الفكرة السياسية يدفع الى تحنيط القصيدة وجعلها مبحوحة الرنين .

غلابد أن نجعل من خصائص الشعر الملتزم موقفه ازاء الآخرين والعمل على صياغة الوجود من جديد والكشف المستمر وتجاوز هذا الكشف .

---

(١) مجلة الآداب — أكتوبر سنة ١٩٦٩ .



## محاور الشعر الملتزم :

نستطيع أن نحدد مسار الشعر الذي يتبع سهم الالتزام في عدة قضايا ، تمثل منطقة جذب شعري ، وأهمها تضاييا الوطن العربي وما يعايشه من صراعات سياسية واجتماعية وهو يتخطى عهد الاستبداد الاجنبى والمحلى أحيانا .

ونستطيع ان نرصد تلك الموضوعات وأن نصبها في قوالبها التي تقنتها مع رؤية تنوع الوسائل الفنية التي تبرز تلك المضامين الراقدة في حنايا الشكل الشعري .

ولعل أهم قضية ما زالت تمثل مساحة ضخمة في واقعنا المعيش ، هي قضية فلسطين بحسبانها جرحنا الفائر في تاريخنا وما زال الدم ينزف كل حين من أجلبا ، وفي هذه القصائد التي نعرض لها وهي تتناول قضية فلسطين ينزف الشعراء على أوتارهم الحانا تختف على حسب امتياحها من الموقف الخاص تجاه فلسطين ، فمنها ما يبكي الأرض السليبية ويقيم الشاعر على أحرفها مأتما سودايا ، ومنها ما تشتعل على أحرفها الدعوة الى الثأر ، ومنها ما ينوح ذكريات الفقد ولوعة الهجرة الاليمة وشتات اللاجئين المبعثرين في الصحراء ، ومهما تختلف الألحان فأنها جميعا تصب في تيار الدعوة الى الحق الضائع ، فالدعوة المتفائلة بالعودة تعادل في رأينا الشعور المأساوى بالعار الذي يلحق العرب كلما غفلوا عن حقهم المضيع .

من القصائد المتفائلة بالعودة مع انثيال قطرات المأساة على الحس التفاؤلى نجد قصيدة «العندليب المهاجر» ليوسف الخطيب ، والتي يقول فيها :

من أى دهر — أعبى القسائمات متصرم  
من أى مثلج الذؤابة شنائخ هـرم  
من أى أعمق الزمان أعيش في الألم  
وعبرت صحراء العذاب مخضب القدم  
وحدى لها أبدا ولم أضرع الى صنم  
دفعاء القروبة في شرايقتى وملاء ذمى

بي لهفسة يا صاحبي مشبوبة النصار  
هل بعض أخبصار تحببها وأسرار  
للظنّامين على متاه الوحشة العناري  
كيف الحقول تركتها في عرس آذان  
ومتى لويت جنساحك الزاهي عن السدار  
عجبا تبراك أيتها من غير تفكار



لوقشة مما ينرف بييد البناد  
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد  
لو رملت من المثلث أو ربي صنف  
لو عشبة ومزقة سوسن بيد  
أين الهدايا مذ برحت مرابع الرغد  
أم جئت مثلي بالحنين وسيرة الكمد



ماذا رحيك أيها المتشرد البناكي  
عن أرض غابات النخيل وفوحها الزاكي  
أم أن مرج الزهر أصبح قفر أشواك  
وتلونت أنهارها بنجيع سفاك  
داري وفي عيني والشفتين نجواك  
لا كنت نسل عبروتي أن كنت أنسالك



قسما بكل غريبة المنفى ومفترب  
بالنمازحين على مرامي أعين الشهب  
سأظل أحرق شمعتي وأذوب في لهبي  
وأزقهم خمري وأحيا العمر في سغب  
سأظل أدفع قاربي في الصاخب اللجب  
حتى أطبل به على دوامسة الحقب (١)

(١) مجلة الآداب - نوفمبر ١٩٥٥ .

تجمع القصيدة بين نرف الألم لهذا «العندليب المهاجر» الذى يتخفف منه الشاعر تكأة تفجر نهر الحزن لضياح فلسطين ، ورحيل العندليب المهاجر ينكأ الجرح القديم الجديد . . وتزخر القصيدة بكل تذكارات الغربة والنفى والتشريد مع بعدد عن أية نزعة خطابية تنمى فيها نبرة الحزن الاسيائية ، مع اصرار يجيد الشاعر تكثيفه فى قاربه الذى يظل يدفعه فى الصاحب اللجب كما يقول ، وتلحظ هذه اللقطات الفنية الماتحة من الشعور الملهف بالشوق الجارف لقشة فى بيدر البلد لعشبة لمزقة سنوسن ، هذا المزج النكى بين شوق النفس وبين مظاهر الاشياء المادية فى الوطن السليب يؤكد قدرة الشعر على اثاره موجات دافقة تجسد القضية التى يؤكدها الشاعر فى قوله :

دارى وفى عيني والشفقين نجسواك  
لا كنت نسل عرويتى ان كنت أنسك

وقد تأخذ القضية صورة الألم الراءع عندما لا يتحرك البعض نحو الاتجاه الصحيح للعمل من أجل البلد الضائع فيكون الانتظار أشبه بحالة احتضار طويلة ، وعندما يرى الشاعر مزايدات صفية باسم فلسطين يحس أن احتضاره سيطول .

يقول «محمود درويش» :

حالة الاحتضار الطويلة

أرجعتنى الى شارع فى ضواحي الطفولة

أخلقتنى بيوتا

قلوبا

سنابل

منحتنى هوية

جعلتنى قضية

حالة الاحتضار الطويلة





دفنوا جثتى فى الملفات والانقلابات وابتعدوا  
والبلاد التى كنت أحلم فيها  
سوف تبقى البلاد التى كنت أحلم فيها  
أنا فى حالة الاحتضار الطويلة  
سيد الحزن  
والدمع من كل عاشقة عربية  
وتكاثرت حولى المغنون والخطباء .  
وعلى جثتى ينبت الشعر والزعماء  
وكل سماسرة اللغة الوطنية  
صفقوا صفقوا صفقوا  
ولتعش حالة الاحتضار الطويلة(١)

وفى الصورة نفسها يأسى الشاعر لتلك الامانى التى يخدر بها فى  
العودة الى القدس ، من غير ان يلزمها دم يراق ، فيقول عن «القدس» :

نرسم القدس : ولكن .  
اله يتعري فوق خط دأكن الخضرة . أشباه عصفير تهاجر  
وفضاء واسع يمتد من عورة جندي الى تاريخ شاعر .  
نكتب القدس :  
عاصمة الامل الكاذب الثائر الهارب الكوكب الغائب  
ونغنى القدس :  
يا أطفال بابل  
يا مواليد السلاسل  
ستعودون الى القدس قريبا  
وقريبا تكبرون  
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضى  
قريبا يصبح الدمع سنابل  
آه يا أطفال بابل  
ستعودون الى القدس قريبا

---

(١) ديوان «أحبك أو لا أحبك» — بيروت — دار الآداب ص ٣٧ .

وتتجسد مأساة فلسطين عند «بدر شاكر السياب» في تلك الخيام الواهنة التي تقبع في ذلة وحسرة ، وهي تستجدي «مكتب الغوث» كسرة خبز ، أو شربة ماء ، اللاجئين ، يمثلون «قافلة الضياع» في قصيدته التي تحمل هذا الاسم ،

يقول السياب :  
 أرايت قافلة الضياع ؟ أما رايت النازحين ؟  
 «قابيل أين أخوك ؟»  
 «يرقد في خيام اللاجئين»



النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام  
 عيونها وأبي على ظهري وفي رجلي جنين  
 لم يخرجونا من قرانا وحرمن ولا من المذن الزخية :  
 لكنهم قد أخرجونا من صعيد الأدمية  
 فاليوم تمتلئ الكهوف بنا ونعوى جائعين  
 ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور  
 ماذا نخط على شواهدها ؟ .: «كانوا لاجئين.»

وتكون ذكرى «تشرين الثاني» ذكرى البيع الغادر والوعد الداعر  
 مثيرة للغضب الذابح مؤججة جرح الألم ، تدعو الى تذكر الحق الضائع ،  
 ويكتب الشاعر «حسن النجدي» الى الذين تثير عودة تشرين الثاني في  
 نفوسهم شيئا من حق فلسطين عليهم أن يظل ثائرا متاججا أبدا ، فيقول في  
 قصيدته «تشرين والفرق» :

— : «تشرين عاد . .»  
 — : العار للعتق  
 ملء الأكف وفي رؤى الحديق  
 ما عدت أسأل أي مفترق  
 تمتص أذرعته دمي عرقى  
 كل الدروب طرقت في حنقي

لم أبصر سوى مزقى  
 ما عدت أسأل أى مفترق  
 جندى هنالك خيمة صبرت  
 راياتهم خرقي  
 وجهى هنا فى السوق أعرضه  
 صبرت على ظمأ تبشبرهم  
 أغنيتى بالواد بالغرق  
 حيفا يمزقنى الحنين لها  
 أمضى على سفن من الورق  
 لى عودة حمراء ظالمه  
 يا عابد الشارات  
 أحرقتهم بها احترق  
 يكفى لنسف الارض حقدى  
 ثورتى قلقي  
 يكفى  
 وليس يهم  
 ليس يهمنى فرقى(١)

وقد يفرش الشاعر درب الامل بحروفه الواعده بغد يستعيد فيسه  
 وجهه العربى ، ويمزق قيد الغربة ، حين تعود تذكارات الفتوح والرايات  
 العربيه ، حين تلمع على الذاكرة وضساءة البطولات وخفق الرايات تحت  
 الشمس كما يقول فى قصيدته «أغذية فلسطينية» :

عربية  
 هذه الرايات تحت الشمس  
 فى قلبى  
 ها قد عاد لى وجهى القديم العربى  
 انه وجهى القديم العربى  
 شهوة الفتح التى زالت بعمقى  
 افسحى الدرب أمام الشائر العائد  
 من غربته بوابة القدس  
 هو ذا وجهى أنا

---

(١) كلمات فلسطينية — ص ٢٤ — منشورات دار الاداب — بيروت »



## وجهى القديم العربى(١)

وعلى ضوء هذا الامل المنبثق من افق العزم الصارخ فى وجه الظلام  
تعزف قيثارة «صلاح عبد الصبور» لحنًا ينوشه الالم ويهدده الامل فى  
قصيدته «ثلاث» صور من غزة ، وهى تصور ألم الالم وأمل الفد وحلم  
يوم الثار ، فيقول :

لم يك فى عيونه وصوته ألم  
لانه أحسه سنه  
ولاكه ، استنشقه سنه  
وشاله فى قلبه سنه  
ومرت السنون أزمنه  
وأصبحت آلامه — فى صدره — حقدًا  
بل آملًا ينتظر الفدا



كانت له أرض وزيتونه  
وكرمة وساحة ودار  
وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطئ السكينة  
وخط قبره على ذرى التلال  
انطلقت كتائب التتار  
تذوده عن أرضه الحزينة  
لكه خلف سياج الشوك والصبار  
ظل واقفا بلا ملال  
يرفض أن يموت قبل يوم الثار  
يا حلم يوم الثار(١)

وفى سنوات نزيف الدم على «اوراس» و«فهران» ، وكل شبر فى

---

(١) رحلة فى الليل — ص ٤٢ — الهيئة المصرية العامة — ١٩٧٠ .

الجزء ، كان الشعر يأسو الجراح ويحدو كل رصاصته ، ويغنى كل بطل ،  
نجد «السياب» ينزف لحنه الباكي على وتر قصيدته «رسالة من مقبرة» ،  
يوجهها «الى المجاهدين الجزائريين» :

من قاع قبرى اصيح

حتى تثن القبور

من رجع صوتى وهو رمل وريح

من عالم فى حفرتى يستريح

والدود نخار بها فى ضريح

من عالم فى قاع قبرى اصيح

«لا تيأسوا من مولد أو نشور»

سيزيف القى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الاطلسي» (١)

وتنطلق على قيثاره الفرحة بانبلاج وضاعة النصر على ربي الجزائر  
وتكبيره السلام على مآذن الارض التى جاهدت وصابرت تنطق قصيدة  
«ربيع الجزائر» والتى يقول فيها :

سلاما بلاد اللظى والخراب

وماوى اليتامى وأرض القبور

أتى الغيث وانحل عقد السحاب

فروى ثرى جائعا للبذور

• • •

بيوتك تبقى طوال المساء

مفتحة فيك أبوابها

لعل المجاهد بعد انطفاء اللهب وبعد النوى والعناء

يعود الى الدار يدفن تحت الغطاء

جراحا يفر اليه الصفار ترقرف أثوابها

، يصيحون «بابا» فيفطر قلب السماء

— «وماذا حملت لنا من هدية»؟

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٨٩ .

— «غدا ضاحكا أطلعتك الدماء» (١)

وإذا كان «السياب» يغنى للجزائر فرحتها التي نسجت ثوبها أشلاء  
الشهداء وغسلت دموع الأرامن واليتامى ، فإنه لا ينسى «جميلة» فيهددهم  
آلامها الراحفة فيقول من قصيدته «الى جميلة بوجيرد» :

يا أختنا المشبوحة الباكية  
أطرافك الدامية

يقطرن فى قلبى ويبكين فيه  
لم يبق منك البقى الا الجذور  
ما شرب فى وهران من برعم  
أو ازهرت فى اطللس عوسجه .  
الا وذببت فى مسيل الدم  
نخمة منعشة مبهجة

توحى بأن الارض ظلت تدور  
طاحونة للقاتل المجرم

.. يا أختنا يا أم أطفالنا  
أحسنيت أن السوط أن الدماء .  
أن الدجى أن الضحايا .. هباء  
من أجل طفل ضاحكته السماء  
أحسنسته يحبو على راحتك  
سمعته يضحك فى مسمعك

يهتف : «يا جميلة يا أختى النبيلة يا أختى القتيلة»  
«لك. الغد الزاهى كما تشتهين» (١)

وكما بذلت الجزائر دمها راعفا سخيا بذل المغرب وبذلت تؤنس  
وغيرها . نرى «السياب» فى قصيدته «فى المغرب العربى» يستثير  
الشعور الدينى ويدعو عن سبيله لنصرة المغرب فى كفاحه فيقول فى قصيدته  
«فى المغرب العربى» متحدثا عن عودة الروح الثائر وعودة الله معها :

.. وكان محمد نقشا على آجرة خضراء  
يزهو فى أعاليها

---

(١) منزل الاقنات ص ٢٣٨  
(٢) أنشودة المطر ص ٣٧٨



فأمسى تاكل الفبراء  
والنيران من معناه  
ويركله الغزاة بلا حذاء  
بلا قدم  
وتنزف منه دون الم  
جراح دونها الم  
فقد مات  
وهذا قبرنا ، أنقاض مؤذنة معفرة  
عليها يكتب اسم محمد والله



اله الكعبة الجبار  
تدرع أمس فى ذى قار  
ترأى فى جبال الريف يحمل راية الثوار  
أذاك الصاخب المكتظ بالرايات واديثنا ؟  
انبر من أذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوار ؟  
تعلو من حيا حيننا  
تمخضت القبور لتنثر الموتى ملايينا  
وهب محمد واله العرب والانصار :  
ان الهنا فينا(١)

و«لتونس» يكتب السياب «أغنية شائر عربى من تونس لوفيقته» يحدثها  
عن «يوم الطفاة الاخير» فيقول :  
— «الى الملتقى . .» : وانطوى الموعد  
وظل الغد :  
غد الثائرين القريب

---

(١) انشودة المطر ص ٣٩٤ .

يدا بيد من غمار اللهب  
سفرقى الى القمة العالية  
وشعرك حقل حباه المغيب  
أزاهيره القانية



واذ يستضيء المدى بالحريق  
فيندك سجن ويجلى طريق  
تقولين «نحن ابتداء الطريق»  
ونحن الذين اعتصرنا الحياة  
من الصخر تدمى عليه الجباه  
لاجيالها الآتية  
لنا الكوكب الطالع  
وصبح الغد الساطع  
وأماله الزاهية» (١)

ولا ينسى «السياب» صلابة «بورسعيد» وهى تدفع أجنحة الظلام  
التي تنوشها فى عدوان ١٩٥٦ فيذكر بطولتها أمام الغزوة الصليبية الجديدة  
ويبكي أبطالها الذين ضحوا لينبثق الضوء من جديد على مرفأ بورسعيد  
فيقول فى قصيدته «بورسعيد» :

ليت المسيح الذى داجى بشرعته  
من باع مثواه راء فيك عن كتب :  
خرس نواقينسك الشكى ودامية  
فيك الاناجيل والمسوتى بلا صلب  
والحابس الماء عن جرحاك حملها  
عبء الصليبين : من حمى ومن خشب

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٧٥ .

حييت فالوحش اوهى فيسك مخلصه  
يا غسابة النار قد اثمرت بالقلب

وتكون «السويس» فى عدوان ١٩٦٧ وما عملته من هدم وقتل  
وتشريد تكون بكائية الشاعر «أمل دنقل» وهو يتلوى الما حين يقارن بين  
«السويس» شهيدة العدوان الاسرائيلى وبين سكان القاهرة الآمنين ،  
فيقول بعد أن ناوشتته تذكارات «السويس» الوادعة الآمنة حتى كان  
العدوان الآثم ففرت وداعتها وغازت بسمتها فيقول فى المقطع الثانى من  
قصيدته :

....  
والآن وهى فى نياى الموت والفداء  
تحصرها النيران وهى لا تلين  
أذكر مجلس اللاهى على مقاهى «الاربعين»  
بين رجالها الذين  
يقتسمو خبزها الدامى وصمتها الحزين  
ويفتح الرصاص — فى صدورهم — طريقنا الى البقاء  
وتاكل الحرائق  
بيوتها البيضاء والحدائق  
ونحن ها هنا نعض فى لجام الانتظار  
أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين  
أعائق الحنين فى عيونهم والذكريات  
أعائق المحنة والاثبات (١)

واذا كانت ظروف القهر السياسى الذى تعرضت له كثير من البسلاد  
العربية قد فجرت مع الزمن روح الاصرار على حرية الانسان وكرامته فى  
بلده ، فان الشعر كان الطاقة الروحية التى تدفع ركب الحرية ليخترق  
سدود التحكم والسيطرة والرجعية والانانية التى رانت زمنا طويلا وكما  
كانت القصيدة السابقة كلمة حب وهمسة ود الى ليبيا وهى تأخذ طريقها  
الجديد ، فان «بغداد» ساعة أن ثارت على الحكم الملكى الخانع للاستعمار  
تجد فى قصيدة «حجازى» رسالة فرحة تغمس أهدابها فى أنقى بغداد وهى  
تأخذ الطريق الجديد مقارنا بين الطريقين : قبل الثورة وبعدها .

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة — ص ٤٠ — منشورات دار الآداب  
— بيروت .



يقول حجازى من قصيدته «بغداد والموت» :  
 بغداد درب صامت وقبة على ضريح  
 ذبابة فى الصيف لا يهزها تيار ريح  
 نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض  
 وأغنيات محزنة  
 الحزن فيها راكد لا ينتفض  
 وميت هيكل انسان قديم  
 سيف على صدر الجدار خنجر من النصار



بغداد ليل ما به نجم  
 بغداد فجر لا هب جهم  
 يا اهل بغداد اخرجوا لا تتركوه  
 بغداد ارض قلب المحراث فى دروبها  
 فأتبقت مليون ساق  
 تراحمتم والنوم فى عيونها  
 يا اهل بغداد اخرجوا اليوم عيد  
 عدوكم ظل على باب الدفاع  
 ظل بلا ملامح بلا ذراع  
 ظل تعافه الطيور فادفنوه (١)

وعندما تنحرف المسيرة فى بغداد ويسفح الفجر الطالع مع ثورتها  
 على يد «قاسم» وتعلقك بغداد أملها المؤود ، وهى ترى الثورة تتنكب سواء  
 السبيل ، ثم ينتهى «قاسم» وتعود «بغداد» تبسم من جديد يكون الشعر  
 مغنى فرحها كما كان باكى حزنها ، يقول «السياب» من قصيدته «الى  
 العراق النائر» :

عملاء «قاسم» يطلقون النار آه على الربيع  
 يا للعراق  
 يا للعراق اكاد الملح عبر زاخرة البحار  
 فى كل منعطف ودرب أو طريق أو زقاق  
 عبر الموانى والدروب  
 فيه الوجوه الضاحكات تقول : «قد هرب التتار»

---

(١) مدينة بلا قلب ص ١٦٧ .

والله عاد الى الجوامع بعد أن طلع النهار  
 طلع النهار فلا غروب  
 يا أخوتي بالله بالدم بالعروبة بالرجاء  
 هبوا فقد صرع الطفأة وبدد الليل الضياء  
 فلتحرسوها ثورة عربية صعق «الرقاق»  
 منها وخر الظالمون ، لأن تموز استفاق  
 من بعد ما سرق العجيل سناه فانبعث العراق (١)

وتستطيع أن نرى نماذج للالتزام في الشعر المسرحي  
 والشعر الغنائي عند عبد الرحمن الشرقاوي الذي تتمثل فيه عناصر  
 الالتزام في القصة والمسرحية الشعرية والشعر الغنائي كذلك .

فاذا نظرنا الى «الشرقاوي» في إطار قصائده الشعرية ، فنراه ملتزماً  
 بحشو الكلمة حتى جلدها بفلسفته الالتزامية .

فاذا نظرنا الى قصيدته من أب مصري الى الرئيس الأمريكي والتي  
 جعلها عنوانه لديوانه وفيها يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها  
 ضد المستعمرين، وفيها يتفائل بالمستقبل ويعلن رفضه لكل قوى الشر  
 التي هي متاحة لكل رئيس أمريكي . وقد نشرت في كتاب مستقل سنة  
 ١٩٥٣ وفيها يقول :

يا سيدي ..  
 اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام  
 وتغري صنائعك المخلصين لكي يبطشوا بدعاة السلام  
 وأعلم أنك تهوى النجوم وتمجّب كيف تحلي السماء  
 وتطلب في الأرض سحر النجوم فتضنع لآها بالدموع  
 وأعلم أنك تهوى العطشور  
 فتتشر في الأرض عطر العفوة  
 وأعلم أنك تهوى الحرير  
 فتطعم في الوحل - دود الخيانة

---

(١) السابق ص ٣٧ .  
 (٢) منزل الاقنان ص ٣٠٩ .

بخضرة أيا من الزاهرات وتسقيه رونق ماء الحياة  
لينفث بعض خيوط الحرير تلف بهن رقاب العصاة  
ثم يستمر يذكر ألوان الكفاح التي خاضتها الشعوب فيقول . . .  
وقامت شعوب، تهز الظلام بمشرق أحلامها الهائلة  
وتعلى على ضربات الفساد بناء مدينتنا الفاضلة .

وكانوا يقولون « يحيى الوطن »  
ثم يخاطب الشاعر فى نهاية القصيدة الرئيس الأمريكى قائلا :

أتسمى معنى أيها الاله  
.. فان تماثلوا الذرة المنيعة  
فانسانا لنملك التضحية  
ونملك طاقاتنا كلها  
ونملك أيا من الباقية  
وتاريخ أجبالنا الآتية (١)

ونحن نلاحظ أن النخ الذى يقع فى برائته الكثير من الملتزمين  
هو النبوة الخطابية والصوت العالى الذى يفقد الإيحاء ويخفف الموسيقى كما  
نرى فى المقاطع السابقة حيث تتحول حماسة الشاعر لقضيته الى أن  
تتحول القصيدة الى نثرية فجأة كما فى المقطع الأخير ويوقع القصيدة فى  
حبائل الابتذال والتماس صدقها من الرنين العالى المحيط بها . ومثله كذلك  
صلاح عبد الصبور حين يتحدث مخاطبا جنديا غاضبا فيقول :

سأقتلك — من قبل ان تقتلنى سأقتلك — من قبل أن تغوص فى دمي  
— اغوص فى دمك — وليس بيننا سوى السلاح — وليحكم السلاح بيننا  
— سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال — يهوج فى ذاكرة الأيام — ونورهم  
يختال فوق مفرق التاريخ — فمنهم الذى بنى حجارة الأهرام — لكى يمجّد  
الإنسان حين يشمخ الإنسان — ومنهم الذى بنى منارة الإسلام — لكى يقول  
للإنسان — لا اله الا الله (٢) .

فلعل الشاعر اذ بدأ بداية طيبة فى التقاط أجزاء صغيرة ذات دلالات  
موحية وأكمل صوغها فنيا لعله لو استمر فى صبر يصوغ تلك الخيوط التى  
تجمعت فى يده حتى يجعل منها ثوبا فنيا منسوجا فى إطار الفنية الصادقة  
لكان قد نجح كثيرا .

(١) ديوان من «أب مصرى» — دار الكتاب العربى

(٢) الناس فى بلادى ط ٢ دار المعرفة ١٩٦٢ ص ١٤٣



وفى معركة بور سعيد يكتب «الشرقأوى» رسالة الى زوجته يطلب  
منها ان تحافظ على تراب وطنها فيقول :

... أواه من بعدى واشواقى الى هذا التراب  
لكننا والبعد يفصلنا نطوف فى سحاب  
يازوجتى أنا لست مجتسونا فلا تتردى  
فخذى فتاتى باركيها فى التراب ولا تخافى  
.. هذا التراب مجل بدماء أبطال الكفاح  
وعليه عريد ذابح وشعبى على نوح الثكالى  
فى كل شبر منه أحداث قديمات حبلى  
وعليه تصطرع الدموع ومنه ينبثق الصبح  
... وطنى هو الحرمان والحرمان يبنى لى غدى  
هو معبودى

فلتسجد لى  
وخذى اليه طفلى وتهجدى  
هو معبود الشعب المعذب تحت أثقال السيادة  
هذا التراب لنا اذن ان السماء لاخسرين

ف نجد كثرة أسماء الاشارة والضمائر وكلها تعود لشيء واحد وهو تراب  
الوطن . ومهما كنا حسنى النية نحو احساس الشاعر الضخم بأهمية تراب  
الوطن الا ان ذلك يجعل المحتوى قارغا ومجوعا داخل رغبته فى تقبيل تراب  
الوطن وهذا هو أحد العيوب التى يسقط فى أسارها الشعر الملتزم .

كذلك يقول فى قصيدة بعنوان «رسالة الى زوجتى» أيضا فى أثناء  
العدوان الثلاثى يقول فيها :

الليل يهبط من جـ  
بالرعب والظلمات والفوضى وسـ  
وبالـ

وتسيل من هـ  
جميع أشـ  
بكل أهـ  
مستونة الانياب تزحف بالكريهة والسـ  
كزواحـ  
يابورسـ



أما حين يصوغ الشاعر أفكاره الالتزامية بطريقة هادئة تعطيها مجالا  
خضبا لتعميق التجربة والسيطرة عليها فانها تعطيه امتدادا آخر وبعدا  
أوسع ليلجأ الى مسار جديد عن سبيل المنحنى التعبيري الساخر في  
قصيدته «أمسك زفرتك» التي يقول فيها ،

أخى يأيها العـمـانى الا تصطنع الصـبرا  
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحـرى  
فلا تشك اضطراب الامر فى حيرتك الكبرى  
ولا تصرخ من الجـوع ولا تستبشع الفقـرا  
ولا تنـكر على الفـسـاصـب ما يفعل فى مصرا  
ولا تغضب على الدنيا فان الخير فى الاخرى  
ولا تجزع اذا ما عشت ان لن تسكن القـصـرا  
ولا تأسى اذا مـامـت ان لن تجدد القبرا  
تعلم أيها المسـكـين أن تصطنع الصبرا  
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحـرى  
لقد قلنا كما قلت فذقنا السجن الوانا  
غدا يأيها المتاع يحيى الناس أخوانا  
غدا يملأ هذى الارض نور فى حـنـايانا

كذلك نجده فى قصيدته «ملتعيشى يا جميلة» يلجأ الى تكنيك  
يعتمد على القاء مجموعة من الاستفهامات المتتالية ، والاستفهام بالايحاء  
يشد الانتباه ودعوة مفتوحة للاطلاع على ما وراءه وهى تعبئة شعورية  
بارعة اذا أحسن صوغها ورميها بدقة نحو الهدف وفيها يستعرض استئساد  
الفرنسيين الذين قعوا أمام الالمان ويذكر فيشى التي استسلمت وهدفت  
وضاجعت الالمان غداة الهزيمة ، وبذكر ثورة فرنسا القديمة ودعوتها  
للاخاء والمساواة والحرية وضياع هذه الشعارات فيقول :

.. هذه الراية هل مازالت الالوان فيها تحمل الرمز القديم  
هذه الراية كانت ذات يوم رمز ثالوث مقدس  
الأخـاء المسـاواة ومـاذا؟  
كانت الراية الحمراء أيضا من معانى ذلك الرمز العظيم  
فلـمـناذا هـذه الراية ملأى بالرقع  
ولـمـناذا حملت ألوانها معنى الفزع



ولمـاذا لم تعد تقوى على أن ترتفع  
الذي ألقى أمـسـام الهلريـة  
عـاد يستأسـد فى أرض الجـزائر

فنجد اضافة الى ما سبق أن القصيدة لم تسقط فى حبال التقريرية ،  
وانما اعتمدت على الهمس المرتفع نوعا مع استغلال نكي للأسطورة القديمة  
وما تومئ به من اشارة مشاعر متنوعة توحى بما لا توحى به الالفاظ مما يسير  
بالقصيدة بفكرتها الملتزمة الى شاطئ الامان .

بينما نجد «أحمد عبد المعطى حجازى» يتناول هذه القضية من زاوية  
خاصة زاوية التقاط حزمة من الاضواء وتصويبها نحو الجانب الآخر من  
المأساة فهو يتسلل اليها عن طريق اثاره عواطف الانسان حين يخلق شبابه  
من أجل بلاده فيقول من قصيدته عنوانها «قديسة» لم تتحسس صدرها  
— حين اغتنى وصار رمانا — فقد قضت عمرها — حاملة رسالة — من  
التلال — الى مخابىء الرجال فى المدينة — القديسة كان اسمها جميلة —  
الوجه وجه طفلة لم تترك الا — والعين عين ساحرة — مضيئة كحيلة —  
كان اسمها جميلة — والعمر عمر الزهر لكن الربيع غادر الزمان — لما أتى  
القرصان — عشرون عاما فوقها مائة — منذ أتى القرصان حلت أوجه الاحزان  
— يا ويلتنا بطولها لم يبتسم انبان — لم تبتسم جميلة — لم تفرش عشا  
بجنب عاشق تحت القمر — فقد مضى كل فتى فى سنها الى الجبال — لم يبق  
الا أن تشد نحوهم فى كل يوم رحلها — حاملة رسالة من التلال — الى  
مخابىء الرجال فى المدينة — . . . قديستى تفسلت فى دمها — قديستى  
صلت لاجلها مدائن — دقت نواقيس وكبرت مآذن — طارت طيور فى النواحي  
باسمها (١)

ونستطيع أن نأخذ مثالا لشاعر آخر هو كمال عبد الحليم الذى أصدر،  
ديوانا كاملا أسماه «أصرار» صدر عن دار الفكر ١٩٥٥ يغلب عليه الطابع  
الالتزامى والفوضى فى احشاء قضايا المجتمع والانفتاح الحر على مشكلاته  
السياسية .

---

(١) مدينة بلا قلب — دار الكاتب العربى ط ٢ ١٩٦٨ ص ٢٩

غير ان المشكلة العامة التي يسقط فيها الشعر الالتزامى هو اللجوء الى الحاجة العقلية والتحليلات الفكرية التي تقربه من القضايا المنطقية .  
يقول الشاعر من قصيدة عنوانها «قصور وقبور» التي تعتمد على هذا الحجاج الفكرى يقول :

بين هذا الظلام يولد شعب يطلب النور او يريق الدماء  
وجد الارض جنة لسواه فتفاضى عن جنة فى السماء .  
ان هذى القصور ستر لعريان بناها وماله من بناء  
وطلاء القصـور لو حللوه أيقنوا انه دم الأبرياء

كذلك فهو يلجأ الى الخطابية الحادة التي تعتمد على «فرقعات الالفاظ؟ والنبرات الحماسية التي لا تطل على اغوار النفس بل تذوب دخانا باهتا يفسد الرؤية الشعرية ويخلق مسراها الى داخل الذات وتقتصر الرؤية على الرؤية السطحية التي تطل على الخارج فقط .حين يقول كذلك فى قصيدته «صراع ودموع»

لغة الدمع لم تعد منطق اليوم غجفف دموعك الماضيات  
نحن نحيا كأننا حشرات فى كهوف تموت بنى ظلمات  
نكبت الغيظ فى الصبور ونبديه خفاء فى هذه البسمات  
.. لن يريح النفوس الا انفجار فصراع مروع الصرخات  
هى حرب الحياة اما حياة او ممات يكن معنى الحياة

ولكن الشاعر حين يحاول ولوج نافذة القلب ويتسلل بقضيته على مهل ويصوغها فى اطارها الفنى ويعتمد على النداء الهامس الاسيان الذى يعطيه قدرة من معطيات الفن فان قضيته تستطيع تحقيق ذاتيتها وهو حينئذ يكون قد ساهم فى المشاركة الجادة فى مشكلاته التي عاناها مساهما بها فى وجدان الجماهير معتمدا على اللغات الموحية التي تحمل شحنات دالة .

يقول الشاعر فى قصيدته «اصرار»

أخى هل نحن تحت الارض أعشاب وديدان  
أخى يأبها الانسان هل فى مصر انسان  
أراها مسرح الإثـباح قد وارتـه ألوان

هي الفـلاح والفـلاح اسمال واكفان  
هي العمـال والعمـال اجهـاد وحرمان  
هي المظلوم والمظلوم لا يجـديه غـفران  
ارانا نجـمع الاتـسوات ما للتـسـوب ريحـان  
دمـانا فـوق هـدى الكـف برهـمان ونـيـران  
وهـيـدا الظـلم لا يـرضـاه اتـجـيل وقـسـران

فلنحظ أن الشاعر الملتزم قد اسبغ على التزامه رداءً فنياً لم يبتذل  
شعره في طرقات الهتافات السياسية . ومثل ذلك قوله أيضاً في قصيدته  
«الفجر الجديد» .

يارفيقي . . ونحن جرحان مران يسيلان من دم وصدید  
يارفيقي ونحن روحان حران يضجان في حديد القيود  
يارفيقي انا وانت وبمي وابن عمي جماعة من عبید  
انا ابكى وانت تبكى ولكن لن يفل الحديد غير الحديد  
يارفيقي ونحن ننحت في الصخر قصورا وننزوي في قبور  
افمن يخلق السعادة كفاه يعانى في كهفه المهجور  
افمن يخلق البطولة والابطال يرضي بعالم مغمور  
يا جيوثى العبيد ارهقك الظلم فقومي الى الكفاح وثورى

واذا نحن مددنا البصر الى مزيد من العطاء الشعري الملتزم وجدنا  
«عبد الوهاب البياتي» الذي يجعل من شعره بؤرة تجتمع فيها زوايا  
الالتزام الشعري وتطبيقه لوجه النظر المتفائلة وهو يصهر في شعره  
مشاعر أمته ويحيلها في بوتقة فنية تعكس خلفية الشاعر التي تتركز على  
دعائم التزامية صادقة .

والبياتي سواء في ديوانه «أشعار في المنفى» أو «المجد للأطفال  
والزيتون» أو «أباريق مهشمة» تطالعنا فلسفته الملتزمة يقول فيه قصيدته  
«أحزان البنفسج» .

الملايين التي تكدح لا تحام في موت فراشه  
وبأحـزان البنفسـج  
أو شـراع يتـوهج  
تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف





عــرار نـجـد يـسـارـفـيـق  
فـيـكـيـت مـن عـسـارـي  
. فـمـا بـعـد العـشـيـة مـن عـسـرار  
فـالـبـنـاب أوصـدـه « يـهـوذا » وـالـطـرـيـق  
خـسـال وـمـوـتـاك الصـفـار  
بـسـلا قـبـسـور يـسـكـون  
أكـبـادهم وعلـى رصـيـفك يـهـجـمـون (١)

فالشاعر اذ يختار الرمز «يسوع» «يهوذا» انما يشيع في المتلقى  
شحنات تاريخية تغنى عن اكثر الكلام وتعطى موضوعه مذاقا خاصا وكذلك  
ما يعتمد عليه من الرصيد الذهني في البيت القديم .

تمتع من تسميم عرار نجد فيما بعد العشية من عرار . يستغل هذا  
الرصيد لتجسيم مأساة فراق «ياغا» تتجاوز حدود الانفعال الخاطف  
والتشنجات الحماسية ثم تجسيم يافا واختفاء النهار في عيونها والغيمة  
البسكية .

هذه الالفاظ الشفوية ذات الرتين العاطفي الخاص استطاع الشاعر  
ان يجعلها طبيعية في حساده الشعري لتؤدي دورها الكامل في خدمة  
قضيته وهو يكمل هذا النغم الاسيان في اغنيته الثانية ليافا التي عنوانها  
«اسلاك شائكة» حين يقول :

صـيـحـرات حـارسـة الكـروم  
فـي الـلـيـل تـوقـظـنـي  
فـاسـمـع وـهـيـو هـسـات  
رـيـح الشـمـال  
فـي غـايـة الزـيـتـون نـاحـبـة عـلى سـمـعـي تـعـيد  
مـأسـاة شـمـعـي الصـامـد المـقـهور  
مـأسـاة الضـيـاع

(١) المجد للاطفال والزيتون ١٩٦٧ ص ٤٥

وكان معسكره تـدور  
 بين الموت في صمت وأصرار حزين  
 أنا لن أموت مادام في مصباح ليل السلاجين  
 زيت ونار عبر مقبرة الحـدود  
 حيث الخيام الباليات  
 كأنها في الريح لاقتة تشير  
 إلى طريق العبودة الدامي القريب

أما حين يتحول الهمس إلى ضجيج وتتحول القضية إلى خطابة رنانة  
 فلن ينتقد القصيدة كلمات الشعب والمجد والجيش من الجمود تحت صقيع  
 الخطابية وتقيم سداً بينها وبين الملقى ويصبح الالتزام لعنة الشعر وخطراً  
 حقيقياً يهدده بالضياح كقوله في قصيدته «المجد للأطفال والزيتون» ص ١٧

المجد للشهداء والاحياء من شعبي  
 وللمتمزقين الصـامدين  
 المجد للأطفال في ليل العـذاب  
 وفي الخيام  
 المجد للزيتون في أرض السلام  
 وطني الكبير  
 جيش العروبة والخـلاص  
 . . الخائضين اليوم معركة المصير  
 والضاربين يد الطفولة  
 المجد للمرضى على سرر البـكاء  
 وللنساء الكاحلات  
 الأمهات

فقد انفصلت العلاقة بين الفن والقضية وتمرغت كلماتها في وحل  
 الجزئيات الواهنة ذات الخواطر الذهنية الممزقة عن العروبة والخلاص  
 وفقدت الكلمات دلالتها وأصبحت ضرباً وقرعاً على الأذان فجاءت أقرب إلى  
 النثرية والخطابية وجاءت نهايتها منطفئة وصارت مجرد نشيد حماسي  
 ووقعت في مرض الاستطرادات المملولة .



ومثلها قصيدته «فى المعركة» مجرد شعارات وقصة -جافة العروق  
لا تثير الانفعال وتقف كالجدار الصلد بين الشاعر والمتلقى وكلماتها تتحول  
الى كرات ثلجية متهرئة تفقد حتى نضاعة الثلج يقول :

كانت شعاراتنا كاسماء  
مخضبة بدماء الزمان  
وكنا تطالب باسم الصيفار  
وباسم الحياة  
وباسم العراقة  
نطالب بالارض للكادحين  
وكان رفقاء الصغار  
ورود الفسند الياضات  
وراء الجدار يموتون تحت سياط البغاة  
وفى الفسوف المرحشات  
وقد اسدل القاتلون الشمار  
على سخرىاتهم  
محاكم تفتيشهم يارفيق

فالكلمات مجردة من اشعاعها الفنى وتحولت الى قطعة انشائية نثرية  
وتحول البناء الشعرى الى تسطيح للقضية تسطيحا مبتذلا وفساعت الصلة  
التي كان لابد من قيامها بين وجدان الشاعر وعاطفته الذاتية وبين تفاعله  
الاضيل لخل قضيته الفكرية التي وصمت بميسم العزلة وجعلها منغلقة على  
البسطح لا تملك الفوص الى الاعماق .

ولعل اوضح منهج يبين عن التزام البياتى يتجلى بوضوح فى قصيدة  
«عذاب الحلاج» وقصيدة «محنة ابي العلاء» فقد يمثل من حياة  
الحلاج المصطوب فى بغداد عام ٣٠٩ طريقا يزرع على جذباته تجربته  
والحناسه الالتزامى .

ف نجد فى المقطع الاول من «عذاب الحلاج» منه يتق عن الاستمرار  
فى مسيرة الحياة الروتينية يتطلع الى حياة جديدة ..



نجسد من هذا الحوار حيث نرى التلاحم بين الواجب الاجتماعى والمسئولية .

ابن سريج : هل افسدت العامة يا حلاج؟  
الحلاج : لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم  
ابن سليمان : يعنى هل كنت تحض على عصيان الحكام؟  
الحلاج : بل كنت احض على طاعة رب الحكام

برا الله الدنيا احكاما ونظاما فماذا اضطربت واختل الاحكام؟  
خلق الانسان على صورته فى احسن تقويم فلماذا رد الى درك الانعام ...

وحين يسأل القاضى ابو عمر الحلاج عن الرسائل التى ارسلها لابي  
بكر الماذرائى وسواه ويدعوهم — حسب قول ابي عمر — ان ينتفضوا ويهبوا  
ضد الدولة .

يقول ابو عمر : لم ارسلت اليهم برسائلك المسمومة؟  
الحلاج : هذا ماجال بفكرى

ماينت الفقير يعربد فى الطرقات — ويهدم روح الانسان — فسالت  
النفس : — ماذا اصنع؟ هل ادعو جمع الفقراء — ان يلقوا سيف النعمة  
فى أفئدة الظلمة؟ — ما اتعس ان نلقى بعض الشر ببعض الشر — ونداوى  
اثينا بجريمة — ماذا اصنع — ادعو الظلمة — ان يضعوا الظلم عن الناس  
— لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبى؟ — ماذا اصنع؟ — لا املك  
إلا ان اتحدث — ولتنقل كلماتي الريح البسوحة — ولاثبتها فى الاوراق  
شهادة انسان من اهل البرؤية — فعل فؤادا ظماتا من أفئدة وجوه الامة —  
يستعذب هذى الكلمات — ويمر بها فى الطرقات يرعاها ان ولى الامر —  
ويوفق بين القدرة والفكرة — ويزاوج بين الحكمة والعقل .

ابو عمر : هل تبغى ان يرتفع الفقر عن الناس؟  
الحلاج : ما الفقير؟

ليس الفقر هو الجوع الى المأكول والعرى الى الكسوة .

الفقر هو القهر — الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح — الفقر



هو استخدام الفقراء لقتل الحب وزرع البغضاء (١)

فقد حول مأساة الحلاج من قضية موت بتهمة الزندقة الى موت من أجل قضية اجتماعية .

ونجد البياتي كذلك في هذا المسار في قصيدته «محنة أبي العلاء» فأبو العلاء والشاعر كلاهما اضطر الى الاعتزال عن المشاركة المباشرة في ضجيج العصر والزمان ولكنهما كانا لا يزالان على اتصال حقيقي .

كان زمانا داعرا يائسيدي كان بلا ضفاف  
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف .  
وكنت أنت بينهم عراف — وكنت في مأدبة اللثام — شاهد مصر  
سبادة الظلام .

ونجده يخاطب الكلمات داعيا الى أن تتحول الى فعل

فاستيقظي يا صخرة في الصدر يارمحا بلا بيتان  
يا كلمات خضبت بالدم يائارا بلا دخان  
ولتسكني ضفادع السبيل لطلان

ونجد المغني يقول للسلطان كذلك : يا قمر الزمان — أسالك الامان —  
سفائي رأيت في الأحلام — نأجك منه يمنع الحداد — نعل حصاني —  
ويحز رأسك الجلاء — ويقول : وتجذب الحقول في شتاء هذا العام —  
فالفقراء صلبوا في السيوق — سلطانك المخلوع — وكفروا بالجوع —  
ولتضيء المشاعل — ظلام هذا الكوكب الغارق بالاووال والصقيع — هذا  
اللاتحوان الذابل — «والسلطان رمز للقهر والحكم الطاغى»

ففي «لتكن الحياة عادلة» يقول الشاعر :  
الموت عدل — حسنا فلتكن الحياة — عادلة وليمنح الشحاذا عرش  
الشفاء — فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة — والشفاء مات فوق

(١). مأساة الحلاج — دار القلم ١٩٦٦

صدر الدمية الاميرة مخدر أو عاريا ومصطفى الآخر في الحقل على ساحاته  
يخور — مهشما منخور — عيونه جاحظة ووجهه مجدور — يستقرئ الارض  
ويمضي باحثا عن البذور .

وهو يخاطب الذين يريدون ايقاف عجلة الارض الدائرة : اذا اردتم  
سادتى فلتسكنوا الشاعر ولتخطموا القيثار — ولتوقفوا الانهار — فعصركم  
مضى الى الابد — ولم تعودوا غير اشباح بلا قيود — والارض رغم حقنكم  
تدور — والنور غطى نصفها المهجور .

ونستطيع كذلك أن نضيف الى ما سبق أن صلاح عبد الصبور ينتبه  
كذلك الى الدور السياسي للحلاج أشد ما يكون وضوحا وما يمنعه من حمل  
السيف في سبيل قنبيته الا لانه يبحث عن سيف يبصر وقد تشابهت الامور :  
لا أخشى حمل السيف ولكنى أخشى أن أمشي به

فالسيف اذا حملت مقبضه كف عمياء  
أصبح موتى أعمى

ولكن موقفه السياسي يبدو جليا في قوله بأنه :

لا أعرف صاحب تاج — الا الله والناس سواسية عندي من بينهم  
يختارون رؤساء ليسوسوا الامر — فالوالى العادل قبس من نور الله ينور  
بعضا من أرضه أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس كي  
يفرغه تحت غبائته الشر . .

لكن الالتزام القائم على رصف الكلمات وسرد الالفاظ سردا فاقدا  
للون والحركة ويعتمد على الحكاية المعروفة الفكرة بدون عدسة شعرية  
يتجمع الدلالة الحية للتجربة التى تبقى مؤرجحة تتجاذبها الكلمات الجوفاء  
يصبح باهتا لا قيمة له فى مثل قول بدر شاكر السياب فى قصيدته  
«ربيع الجزائر»

سلاما بلاد اللظى والخبراب  
ومأوى اليتامى وأرض القبور

أتى الغيث وانحل عــــد السحاب  
فروى ثرى جــــائعا للبرــــور  
وذاب الجنبــــاح الحــــديد  
على حمرة الفجر تغسل فى كل ركن بقايا شهيد  
وتبحث عن ظــــامئات الجــــور  
وما عاد صبحك نارا تققع غضبى وتزرع ليلا  
واشــــلاء قتلى . . . (١)

فالقصيد لا تجذب أية مشاعر لدى المتلقى وإنما تبقى مجرد تكرارات  
مملة تصل الى حد الرتابة السمجة المعتمدة على تقاريرات «واكليشات»  
سطحية وتفقد كل قدرة للإيحاء والانفعال داخل مسارب الذات أو تلامس  
وجدان المتلقى وتفقد حرارتها .

إننا نؤمن بأن الشعر يجب أن يبتعد عن كل مسالك الوعى المنطقى  
واسوار الرتابة المنطقية أو وضوح الفكرة الذى يصل الى حد الابتذال بل  
لا بد له من التوغل فى سراديب الذات حتى يصل الى الرؤيا الصادقة .

فتأثير الشعر ليس بسبب قضيته مهما يكن من نبل هذه القضية ،  
ولا يمكن أن يجعل الشاعر كل ركيزته على البرهان والبيئة والسرد أو نسخ  
الواقع ، ويعتمد على الانهمار الحماسى الذى يطفىء حدقة الوعى الفنى .

إنه لا بد أن يكشف فنه فى أطوار مضمونه ونحن لا نقصد نزعة  
انعزالية بل نقول كما قال فيكتور هوجو أن الشاعر الذى يجعله بمنزلة النبى  
لا يطلب الانعزال اذ ينشد العزلة

Le Poète Cherche La solitude mais non c'isole ment (٢)

والعزلة إنما هى لاجل تصفية الانفعال وصهر المادة الشعرية المتفتنة  
حتى تصبح تحت سيطرة الشاعر وأمام حدقته الفنية فعندما يقول شاعر

(١) منزل الانثان ١٩٦٣ بيروت ص ١٩

Le romantisme. Hachete P. 100

(٢)



فى قصيدة له بعنوان «هولاكو الجديد» عن مساوىء الاستعمار الفرنسى  
فى المغرب .

تركوا السنابل والمنـاجل فى الحقول  
ومضوا يجـرون الزيـول  
والزراع ينتظر الحـصاد  
والبيـدر المهجـور يحلم بالفـلال  
وصغارهم يتهللون لغلة العـمام الخصيب  
لكن أغنيـة الجهـاد  
انسـتـم الحـلم الجميل  
فعلت هـتـافات التضـال  
ومضوا كتائب فى الجيـال  
ليحققوا حـرية الوطن الحبيب

فنجس خفوت الشعر وعلو التثنية السردية المتهرئة والتعليقات البجاجة  
تعلل لماذا مضت الكتائب فى الجبال ، وأنها تريد تحقيق حرية الوطن الحبيب  
فهنا انفعال فقد السيطرة على عوامله الداخلية وأصبح خاضعا لينبوع واحد  
هو ينبوع الفكر الاجرد وأرضه القاحلة الذى يبدو فى هذا الصباح الجوف  
الفارغ حين يقول كذلك فى القصيدة نفسها :

يامن تقوم على القساوة والحـديد  
انا لنهـذا كنـسا بالنـار بالدم بالحـديد  
وببطش زمرك الثـنـيد  
ولسـوف تبصر ثورة الحقـد البيت  
وتمر عنك مواكب التاريخ صـاحبة التشيد  
متغنيات بالمنى بالمجد بالغـد بالصمود  
مهـلا فراعنة النذالة والقذارة والجحود  
«انا تهـاية كل جـبار غنيـد» (١)

(١) مجلة الاداب نوفمبر ، ١٩٥٥ قصيدة للشاعر ناجى علوشى ص ٢٢٦

فهنا نجد الخيال الحسير الذى يتحول الى كومة من الاحجار الصلبة  
يلقيها الشاعر فيما يشبه السباب .

ولا بد لمن يسير على هذا الدرب الخطر والحديث عن القضايا  
السياسية أو الاجتماعية التى يعانىها المجتمع أن يمتص التجربة فى شرايين  
ذاته ويحتضن المعالم الخارجى الذى تتمدد فى اطواره هذه التجربة حتى  
لنحس بالانجذاب بينهما ويعبىد عن الصور التى تعتمد على الجلبة  
والوضاء .

وعلى العكس من ذلك عندما تصبح حدقة الخيال لاقطة للقضية التى  
يعانىها الفنان فأنها تنصب شباكها حولها وتعطى ظلالا تظل تنبض بالالوان  
وتتسلل اليها عن طريق الكلمة النابضة بالاحساس الداخلى الذى يبدو  
شاحبا أول الامر ويستكشف فى أثناء الاستمرار فى قراءة القصيدة حتى  
تم الماساة وتبدو سيقان المشكلة قائمة على منحى الذات مما يعطيها  
بعدها النفسى وأثرها الحقيقى .

فعندما يكتب هارون هاشم رشيد عن «النقب» رمز الارض الضائعة  
لا يعطيك هتافا أو جلجلة وإنما يبدأ متسللا اليك قائلا :

بحيرة اللجين يا بحيرة النقب  
يا ملعب النجوم يا متسامية الحقب  
أمواجك المعرجات بالكفاح والغضب  
بالنضال والجهاد والثبات والتعب  
قصيدة طويلة حروفها، اللهب  
بحيرة اللجين يساوردية النسب  
ويافتح السبنا على مفارق الشهب  
يا أنت ياسيوفتنا المماعة القضب  
تهزها زنود اخوة عمالق نجب  
بحيرة اللجين يا بحيرة العرب  
بحيرة اللجين يا بحيرة السبابل  
زاخرة بالضوء والعبير واليابل

ملهممة الابداع فى الاسبمار والاصائل  
 بموجك الاخضر بالحفيف بالتمنائل  
 الهمتنى يا أنت ياملهممة الاوائلل  
 وياسخيسة الرؤى سخية المنسائل  
 يامنبت الفوارس العمسائلق البواسلل  
 كيف تراك بعسدا فى قلب ليل قسائل؟  
 عيوننا عليك مازالت فلا تخسائل

فهنا تتأزر الصور الشعرية فى اعطاء وكيزة راسخة للخطات الشعرية  
 التى تجسد رؤية الفنان لابعاد القضية ويبعدها عن التسطيح والتهريج  
 وانما الكلمات الاسيانه تتساعل عن تلك البحيرة التى طرد منها اصحابها  
 على حافة الضحراء ويجعل الحديث من الداخل من اطار المضمون لا من  
 خارجه وعندما يقول فيها أيضا :

بحينرة اللجين يابحينرة الامنائى  
 انما حملناك على مناكب الحنان  
 عبر حياة قفيرة كثيرة الاحزان  
 قائمسة غيومها تمور بالبهتان  
 ودربها مطرز بالشوك والصبوان  
 ولا تزال قمسة التصميم والامنان  
 الست أنت أمنا ياقبلة الزمان  
 ياغنوة حبيسة مختومة الاحسان  
 . موعسدا مع الربيع الطلق فى نيسان  
 اذ تنشيدن أروع الاغنائى  
 اتفكرين الليل والهواذج المزينسة  
 تعمس فى ذرويهنا راقصنة بلحنة  
 وزادهما «الافى» يعلو بالغنباء و «اليجنة»  
 غريقة فى الضنوء فى خيوطه مستوطنة  
 حاملة عرائس الفوارس المحصنة  
 والراقصون خولها كل يقنى موطنسة



ورجفة الدبكة والعبياء المثنوية  
: اتذكرين؟ أم أضاعتنا الليالى المحزنة  
فأنت فى عيوننا خيرة ومحسنة

فلاحظ ان الشاعر يعتمد على اثاره موجات زاخرة من الذكريات التي  
تفجرها الكلمات الشاعرة لتحمل قضيته قضية البلد السليب . فعن طريق  
الاصالة والصدق وحسن الاداء نجد هنا التقييد الجزرى فى الرؤيا الشعرية  
مقتضة عناصرها من الايدلوجية السياسية ومحتواها الفكرى وتتبع تلك  
الخصائص عن طريق الرؤيا العميقة ترى ذلك حين يقول أيضا الشاعر عن  
طريق اثاره الذكريات .

كيف النخيلات التى على طـريق البلد  
طـويلة أم انحنى حـزينة فى كمد؟  
تزورها بلايل من الشمال تفتـدى  
أم انها عارية الاعراف فى توجـد  
ـاخـرة من الزمان الجائر المصفـد  
دموعها على الضفاف لوعـة التشرد  
وذكريات عـرها خطوط وهم أسـود  
تلك النخيلات التى من روحها توقـد  
ومن عيونها شربت خميرة التمرد  
بحيـرتى وددت لو القـباك يا بحيرتى  
على أسـنة الرماح فى زخوف أمتى  
وملء راحتى البـسـنا والنصر غار جبهتى  
وفى فمى أغـرودة للمجد للحـرية  
وكل أحـبابى معى يرددون غـنـوتى  
وانت يا صـبية الامـواج يا حبيبـتى  
تـعـانقـينى بشـوق لاهب بحـرقة  
تـعـانقـين العائدين رفقتى واخـوتى  
وتمسحين الحـزن عن جـباهنا العريضة  
وتلتقى ونلثم الضـفاف يا بحيرتى (١)

(١) مجلة الاداب اغسطس ١٩٦٥ ص ١٠

وهنا نجد الشاعر لم يعتمد على الترتيب الفكرى الاجرد أو الفوران  
الحماسى عن العودة الظافرة مما يصيب قصيدته بالفتور والتميع وسقوطها  
فى حبال الخطب الرنانة بل انه طور تركيزه الشعرى حيث جعله تجسيدا  
لخواطر نابغة «من الداخل» معتمدا على اقامة نقط التقاء عن طريق اثاره  
هذه الذكريات مما يعمق الاحساس بالقضية ويعطيها بعدا فنيا يضاف اليها  
تبلا وقداسة .

ومثل ذلك الالتصاق بين مادة الشعر الاولى من خيال وعاطفة وتصوير  
وشحنات وجدانية وبين المعطى الايدلوجى وانغماسها فى نهر القدرة الفنية  
المستغلة للقدرات الذاتية لحركة التجسيد والتشخيص والايحاء ما يعطى  
للقضية ثراء وخصبا وابعدا مواراة بالقدرة على التسلل الى أعماق الذات  
نجد «كاظم جواد» فى ديوانه من «اعانى الحسرية» يقول فى قصيدته  
«فى طريق الشمس»

عبر القرى المتناثرات على البساتين النضيرة  
حيث المزارع فى الصباح الحلو هائمة منيرة  
حيث المداخل والمعالم والجماهير الغفيرة  
حيث القوافل لم تزل تحددو بصحراء وعيرة  
مازال يؤنس مسمى ضدى اهازيج مثيرة

ويقول فى قصيدته «اغنية الى صبيحة ١٤ تموز»

يا أخوتى المتخرفين عصرت أيامى كفاحا  
هاتوا جراح الامس أنشرها على وطنى صراحا  
أنا غمرنا بالدماء سهول دجلة والبطاحا  
سنظلّ للسلم الذى آلت حمائمه جناحنا

كذلك يفعل فى مختلف قصائد الديوان مثل معركة الحرية ، ولاجى .  
ولعنة بغداد ، وتحت ظلال المشنقة وبور سعيد ، والصامدون .

لابد أن تكون هناك آبار قوارة فى أعماق الشاعر نحو قضية مرصودة  
فى ذاته ولا تكون وليدة لحظة خاطفة من لحظات الانفعال الحماسية بل تكون

فتيجة ترسيات وتراكمت نفسية شعورية واحساس بالمسئولية والالتزام  
الجزء الذى يتفجر داخل مسار زمنى متكامل يؤدي ذلك الى نمو البناء  
التكنيكي والفنى للقصيدة الملتزمة مما يعزى التجربة من عموميتها وشيوعها  
الباهت الالوان والذى يفقدها طلاوتها .

ان الربط بين الشكل الخارجى والانفعال الداخلى يؤدي الى عدم  
تجمد الانفعال وعدم عزل المادة الشعرية .

«ولعين بسيسو» ديوان صدر عن دار الاداب عنوانه «فلسطين فى  
القلب». يلتزم فيه بقضايا أمته ومشكلاتها الحادة ولكن الشاعر أحيانا يلجأ  
الى النبرة الزاعقة والى ضجة الاحرف وكلما علا الضجيج كلما تمزقت حبال  
الترايبظ. الوجدانى بين الصورة والفكرة وأصبح الشعر عاريا من مادته الخام  
التقى بكسبه الطلوة والتأثير ويتحول الى ركام لا لون له الى قرعات الطبل  
الذى قصم القلب يقول معين فى قصيدته «تحدى»

انا لا أخاف من العواصف فاعصفى بى ياعواصف  
انا لى رفاق فى دمي تدوى وعودهم العواصف  
وتضئ فى عيني خاطفة بروقهم الضواطف  
وتنيل من كفى جرافة سيولهم الجوارف  
انا لا أخاف ومن أخاف ولى رفاق ياعواصف



لقد أقسموا والشمس ترخى فوقهم حمر الضفائر  
أن يطردوا من أرضنا الخضراء تجار المقابر  
ويحرقوا الآسبان من قنبر المذابح والجازز  
ويحرقوا التاريخ من قلم المغنم والمقامر  
فنجقق الوطن الكبير لنا ونزرعه منابر (١)  
فلعل الشاعر كان يستطيع أن يجعل قضيتة صلافة كأنها صلاة نفس  
حاملة فى الوقت ذاته مضمونها الالتزامى حين يجعلها تتخلل داخل ذاته

---

(١) المعركة. دأز الفكر الحديث ص ١٩٥٢



محولا المظاهر الخارجية للأشياء داخل إطار رؤية ذاهلة وواعية محدقة  
وشاردة بعيدة عن الضجيج والصخب بعيدة عن توليد المعاني الخطابية  
وطرقها بأوتار رنانة هنا يكتب الفن جلاله وتأثيره ويوقظ في ذواتنا  
المشاركة الوجدانية الصادقة لهذه الأبيات «لسليمان العيسى» في قصيدته  
«صيحة الرواد» .

مــاذا تريد ســماء الوحي من وئر  
وفوق صــبـدري تاريخ الاسى جثما  
مــاذا؟ أسـوسنة في الحقل ضاحكة  
أصـوغ انداءها للمجـتلى كلما؟  
أباقة من شفاع الشمس غـارية  
أذيب فيها فراغ الروح والسـنـاما؟  
كفـرت بالحقل يؤوى غيـر زارعـه  
ويحمل الجرح لا شـكوى ولا برما  
كفـرت بالحب ان يتشـر غـالـتـه  
على حبيبين حـام الذل فوقهمـا  
كفـرت بالشمس ان تشـرق على بلـدى  
الا لتتلم أرضـا مرة وسـما (١)

ولمى قصيدته «المدينة المحاصرة» من ديوانه «المعركة» حين يتحدث  
عن غزة تحت الاحتلال الاسرائيلي يعتمد على الصورة المركبة بجوها النفسى  
وشحناتها الانسانية التى تموسق هذا العمل الفنى الملتزم فى الوقت نفسه  
وتحيله الى نبض حى يختلط باللحم والعظم ويعطى توترا نابضا لدى الملتقى .  
يقول معين بـسيـسو :

البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين  
والليل كالشـحـاذ يطـرق بالدموع وبـالـانين  
ابواب غـزة وهى مغلقة على الشعب الحزين  
فيحـرك الاحباء ناموا فوق انقاض السفين  
وكأنهم قـبر تدق عليه أيـدى النـبابـشين

ويخاطب الفجر المدينة وهى حيرى لا تجيب

(١) مجلة الاداب يناير ١٩٦٠

قدامهما البحر الاجاج وملؤها الرمل الجديد  
وعلى جوانبها تدب خطى العسود المستريب  
ماذا يقول الفجر هل فتحت الى الوطن الدروب  
فنودع الصحراء حين نسير للوادي الخصيب



لسنايل القمح التي نبضت وتنتظر الحصاد  
فاذا بها للنسار والطيور المشرذ والجـراد  
ومشى اليها الليل يلبسها النسواد على السواد



هذى هي الحسناء غرة في مآتمها تسير دور  
ما بين جوعى في الخيام وبين عطشى في القبور  
ومعـذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور  
صور من الاذلال فاعضب ايها الشعب الاسير  
فسياطهم كانت مصائرنا على تلك الظهور (١)

كذلك يفعل سليمان العيسى حين يتحدث عن الغد فنجد غد الشعب

المصوغ في انعتاق منبجس من تبطين التجربة في الذات فتتحول الى قضية

الشاعر الذاتية فتحسها من داخله فننجذب اليها ونحسها قضيتنا فيقول في

قصيدته «فدنا» من ديوانه «اعاصير في السلاسل»

أكاد بين ثنايا الغيب المحـ  
دفقا من النور فوق الارض نسفحـ  
بالثـمر والحب ينفاتا نوثـحـ  
واللبطولة ملء الخلد مسرحـ  
أكاد خلف ضباب الغيب المحـ  
... السـاخرون بنسا لن يوقفوا قدما  
تمزقت فوق أشواك النضال دما  
لم تفكر الصخر والاثـشواك والامـ  
كلا ولم يتهيب ضعفها «صنمـ»  
مهدمـا قبل ان نلقبـاه متحطمـا  
... يا أمتى في ضباب الظلم موعـدنا  
ليسحق الحلك الداجى توقـدنا

(١) المعركة - دار الفن الحديث ١٩٥٢ قصيدة «المدينة المعاصرة» .

دعى السـيـاط كـمـا ثـمـات تـبـدنا  
ولـيـنـحـطـم مـزقـمـا حـمـرا تـمـسـردنا  
أقـنـوى مـن المـوت مـن لـالـثـه غـسـدنا

بل ان سليمان العيسى في ديوانه «قصائد عربية» الصادر عن دار الآداب بيروت ١٩٦٠ يجعل صفحاته لخدمة قضية الالتزام نحو قضايا أمتيه فابتداء من قصيدة «رسالة الى خطيبها في الجبهة» ويا ربابي هـمان ، وثوار الجبل الأخضر ، ومن «ملحمة الجزائر الى لبنان» «وبغداد تمزق القيود» نجد الشاعر يفرس احشاء القصائد بمشاعره التي تتوقد في معارك وقضايا أمتيه .

ويأخذ طريق الالتزام منحى المشاركة الوجدانية في قضية الانسان والوطن حين نرى الشاعر عبد المعطى حجازي يتمنى مشاركة الشهيد جرحه وميتته حين يعرض بهدوء مأساوى حكاية الصمت والدم حين يتحدث الطائر الشهيد :

أنا هـنا أقـود كوكـبـي الصـغـير  
الأرض تحت الغيم عسكران شـاكـيا السـلـاح  
هـذا هو الحق مضيء كالصـنـبـاح  
وهاهو البـاطـل يـبـذـو جثـة يـلا ضـمـير  
أطلقت نـارـي وابتـسـمت للزئـير  
أطلقت نـارـي ثم قـبـلت الجـتـتـراح  
أطلقت نـارـي . . . .  
كوكبي يهـنـوى محظـم الجـنـسـاح  
أنا فلم أزل أطـيـر لم أزل أطـيـر  
يا ليتنى يا أيـهـ الطـائـر ريش في جناحك الكسير  
يا ليتنى بعض الرمـاد في طـيـرك المـشـير (١)

(١) لم يبق إلا الاعتراف دار الاداب بيروت ١٩٦٥



فكأنه يدين نفسه حين يود لو شاركه بطولته واستشهاده ، وهنا يتخذ هذا الخط الالتزامى ينبوعه من داخل الذات داخل اطار الوجدان الذى يجعل القضية ليست قضية خارجية يطوف حولها كما يطوف الوثنى حول صتمه بل جعلها فى لحمه وعظمه وتحمل مسؤوليته فكأنه من خلال ذلك يحملنا أيضا مسؤوليتنا كما يقول فى قصيدته «دماء لومومبا» حيث يتخذ اطار الالتزام الانسانى الذى يتعدى حدود المكان والقضايا التى تحددها أسوار وطنه الخاص .

انى جلست للرثاء — اكلت خبز كل يوم ثم عدت فى المساء —  
وروح لومومبا على المرأة خيط من دماء — لا تسألوا : من قاتل المسيح ؟  
انى اعترف أنا الذى قتلته هذا الصباح — حين اتانى فى الصباح طائراً  
بلا جناح — مغلل اليدين فى صدر الصحف — قتلته طويت وجهه  
وسرث أرتجف .

الشارع المجنون كان لا يزال — يسير فى طريقه اليومى يرسم الظلال  
— على التراب ثم يحوها ويقرا الصحف — بنصف عين ثم يطويها ويطحن  
الغلال — بأذرع الموتى ويربط النساء والرجال — بقاطرات لا ترى —  
وفجأة جاء الزوال — الظل طال — الظل مال — زال تلك ليلة من الليالى  
والشارع والمجنون كان لا يزال — يمضى ويطحن الغلال . . . . .

وحين جاء فى الصباح — أطعمنى فؤاده . العارى وأسقانى دمه —  
تناشدنى بالله الا أسلمه — لكننى تركته ورحلت ارقب الرمناح — وهى  
تنوشه وتطوى علمه — قولوا لماذا لم تروا دماءه على يدي — تسرى  
كما يسرى الحريق — قولوا لماذا لم يصح بى صائح على الطريق — يا قاتل  
المسيح قف — قولوا لماذا لم يكحل عينه يوم الردى مرأى صديق —  
يامن جدلتهم فوق رأسه السعف — يامن بكيت تحت صنوته العميق —  
تأملوا اكفكم — انى أرى دمائه فى كل كف — والان والليل يسكاد  
ينتهى بلا انتهاء — احس انى عاجز عن الرثاء — فاللفظ نفس اللفظ قلناه زياء  
فى زياء — والبيع ابلاه وأبلاه الشراء — والصمت اجدى حيثما نهتز من

أعماقتنا — وروح لومومبا على المرأة خيط من دماء (١)

وهو يعمق هذا الاحساس احساس المشاركة المتعاطفة الوجدانية  
التي تلح على ذاته وتجرح ضميره فتجعله يهتف في قصيدته عن «عودة  
فبراير» عن الوحدة التي كانت واغتالها الانفصاليون فيخاطب دمشق  
قائلاً :

كأئننى سمعت صوتاً كالنحيب — يصعد من صمت المنازل — فبراير  
الشهيد من فوق الصايب — يركض في الصحراء يستجد بالقبائل — فلا  
يجيبه مجيب — كأئننى سمعت صوتاً كالبكاء — هذا الحسين وحده  
في كربلاء — ما زال وحده يقاتل — معفر الوجه يريد كوب ماء —  
والامويين على النهر القريب — كأئننى أرى دمشق بعد ليلة الغياب —  
بيوتها مظلمة وسجنها العالي وضاء — الليل ليس الليل والعقم في كأس  
الشراب — والكلمات مثقلات بالذنوب .

العام يادمشق مر — ونحن لسنا فيه — نحن نسير وحدنا في التيه .  
يا ليتنى يا أصدقائى شمعة في سجنكم — يا ليتنى ذكرى تلوح من بعيد —  
يا ليتنى غزوة من غزواتكم شهيد (٢)

ان «حجازي» يأخذ طريق الشهداء زارعا على دربه زهور الكلمة  
الاسيانه الملتزمة نحو قضية الوطن الذي يقدم لقصيدته له بقوله «في ٦  
آيار ١٩٠٦ قدم العرب في بيروت ١٦ شهيدا شنقهم الإتراك وفي ٢٩  
آيار ١٩٤٥ ضرب الفرنسيون دمشق وفي ١٥ آيار ١٩٥٨ وقعت  
النكبة . . . » ثم يقدم قصيدته «أغنية لشهر آيار» :

نحن . مازلنا نغنى  
لك يا آيار يا شمس النهار  
نحن مازلنا نغنى لك يا شهر التمني  
ونوفى النذر في كل ربيع

(١) لم يبق الا الاعتراف ص ١٠١

(٢) السابق ص ١١٢ .

لك يا شهر الضحى  
حاملين الدم خمرا في جرار  
ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار  
عليها تطلع قمحا وزهورا وهدايا

نحن قن تقطن سر أغنيائنا حزنا  
ويمشي أهلنا في الأرض هونا  
كم علونا العبود كبرا وصودا  
كم منحنا الجبل والحكين صدرا ووريدا  
كم سقينا كل يوم فيك يا آبار ماء  
قنني اللون جديدا  
يومك السعدس في بيروت جبل  
نحوه سرنا صودا  
لم ندر وجهها ولم نغض عن الفحاء عينا  
بل فرسناها بعينه فأغفى وابتسمنا

يومك الخامس عشر آه يا يوم الضحايا والهزيمة آه  
يا يوم الجريمة - نحن لم نبخل عليه بدم لكنه ضن علينا بانتصار  
وبمراى من دوالينا بمراى من هزار .. انتهينا عنك يا يافا وتهنا  
دون أن نشبع من شم العمد جرار

يومك التاسع والعشرون يا آبار - نسل عنه الجدار - انه الصخر  
هوى لكننا نحن صمدنا - دون باب الشعب كانت جثث الابطال حصنا -  
كلما الشمس علت في الافق يعلو الحصن منا - فاذا نحن بقرب الفجر  
جندي يري النور وحيدا - واذا الاعداء ظل وغبار .  
... نحن مازلنا نغنى - لك يا شهر التمنى - ونعيش العام للعام  
انتظار الانتظار - ونوفي النذر يا شهر الضحايا - حاملين الدم خمرا  
في جرار - ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار - عليها تطلع قمحا  
وزهورا وهدايا - عليها تبسم يوما للصقار (١)  
فهنا يواجه «حجازي» وجه الحياة المعاصرة بقضاياها ولا ينفصل عن

(١) السابق ص ٩٣



أشكال المحتوى الثورى يستنكر كل ما يمس خاضها الدم العزى  
وقد نفذ من خلال الأشياء والتواريخ المتراكمة بمسائق نبض الدم الذى  
لمعه الجلادون والطفاة .

وأما الشاعر «كيلانى سند» فله ديوان كامل طابعه الالتزام وهو  
«قصائد فى القنال» بقضايا امته وقد كتب له مقدمته أحد سدنة فكرة الواقعية  
ومن أصحاب الفكر اليسارى هو محمود أمين العالم الذى يؤكد فى مقدمة  
الديوان أنه أحدى الظواهر الأدبية التى تواكب حركتنا الوطنية الضاعدة  
وتعكس معانيها وقيمها وانتصاراتها وأنه معبر عن مواكب تضال بشرى  
تسعى للتحرر . .

كذلك يكتب محمد أبو الحسن وهو أحد المثابمين للفكر  
الماركسى أيضا دراية للشاعر عنوانها «قصائد الديوان فى  
ضوء الواقعية الجديدة» .

وهو يرى للواقعية الجديدة وبالطبع يقصد الواقعية الاشتراكية  
أنها تتطلب من الشاعر تعميم الأثر الأدبى وإعادة خلق الفكرة فى شكل مجسّد  
محسوس يريد بذلك إقامة حاجز بينها وبين الواقعية الانطباعية ويقصد بها  
الواقعية النقدية التى يرى أنها تحاول أن تقدم الفنان صورة انطباعية  
للعالم المحسوس كما هو مشاهد ومرئى .

وحين نتصفح قصائد الديوان نجد الشاعر يتخذ منهج الالتزام الذى  
يبلوره فى الإحساس بانتفاضة بلاده وبالرفض لكل محاولة تصفية ارادة  
قومه وهو يضى فى انطلاقه نحو أفق جديد فيقول :

أريد أن أمزق الورق  
أريد أن أحطم الأشياء كيتمسك  
أريد أن أجمش باليدى قيسية الإفق  
كأبني صرخة نار ود أن ينطلق  
ترحمى أيتها الجدران كدت أختنق  
ترحمى فى دمي بركان نار يحترق  
هنا هنا بأرضنا خضم بحر من عسوق  
ولهب انجلبت سماءنا منسنة شوق

وصرخــــــــــــــــات منــــــــــــــــارد يحطم النفق  
وموجــــــــــــــــبه من الضــــــــــــــــياء تطرد الفسق  
بلادنا يامــــــــــــــــاردا من قيســــــــــــــــده انطلق  
تقــــــــــــــــدمى ومزقى عــــــــــــــــودنا مزق  
لا تقبلى القيد يعود بعــــــــــــــــدا انسحق (١)

والشاعر فى انطلاقه نحو التفاؤل بفد بلاده يلجأ الى الحوار الداخلى.  
فى قصيدته «أنا وجارتى» ليعتمد عن ضجيج المباشرة والوضوح فى الدلالة  
ويتخذ من الاطار القصصى مبخلا لقضية الثقة فى الغد فيقول فى قصيدته-  
«أنا وجارتى» .

لا تقــــــــــــــــلى  
أنا بذرنا دربنــــــــــــــــا بالزنبق  
ستبصرينه غــــــــــــــــدا خيلة من عبق  
أتعرفين جــــــــــــــــارتى بثوبها الممزق  
وكفــــــــــــــــها المشقق  
كم قلت لى جــــــــــــــــارتنا ككومة من خرق  
هــــــــــــــــدا ترينها غــــــــــــــــدا فى ثوبها المنمق  
تضحك حينما النسيم فوق الجــــــــــــــــدول المصفق  
يلفــــــــــــــــها بمرفق  
فيصبغ السرور منها وجهــــــــــــــــها بمثل لون الشفق  
كوكبــــــــــــــــ مؤتــــــــــــــــل  
حيــــــــــــــــيتى  
أتفكرين حينما رأيتنى مبلا بالمــــــــــــــــرق  
فقلت لى صــــــــــــــــارخة لا تطرق لا تطرق  
حملتــــــــــــــــها فغاصت فى المحيط الأزرق  
لا تــــــــــــــــطرق  
فأنت لى صفــــــــــــــــف سلفــــــــــــــــة بين الهجير المحنــــــــــــــــرق  
جذورها منتــــــــــــــــبذة فى الأرض فى تعمق  
عند الهجير أحتفى بظلها المرقــــــــــــــــرق

(١) جيناند فى القنال — مكتبة الشرق ١٩٥٧





خبزي وخمري والذقاق  
والف غببانية. حيببالي  
يتهم افتون على سسوالى  
أنا رأسىمالي  
رأسى يطن به الفراغ لقد ولدت بلا خيببال  
وبلا تجببالب انها بتت التفضبال  
أنا لست اعبببال بالنضبال  
أنا رأسىمالي  
امشى أردد كان عمى كان خيببالي  
وقطيه تا. وأبى يمزق سسوطه ظهر الرجال  
وقصصورنا. قد عرقلت سير الرياح ولم تببال  
هى مثلنسا هى لا تبببالي  
أنا رأسىمالي  
جوعى وثرثارون تحت عمارتى عدد الرمال  
يتظالمون الى نوالى  
وعيونهم محمرة بلهاء من سهر اللببالي  
أنا لا أبببالي أنا لا أبببالي  
أنا سبببوف أهتف يارجببالي  
عدد الرمببال  
... قلمي به ذهب. يثببب  
فى أصبعى ذهب يثببب  
وسببباعتى قطع البلبلى  
جببببى وجببببب أبى وخببببالي  
عنهم ورثت أنسا البلبلى . . . (١)

## «الالتزام والفن المسرحي»

لعل المسرح يتيح للفنان من الموضوعية ما يهيء له عرض الكثير من الأفكار والآراء على الساحة المثلثية مستغلا ما يتيح الحوار من نبضات حيوية .

لقد راح كتاب المسرح يغيرون كثيرا من منهجيتهم ووضع أساس التزمى مرتبط بقضايا عصرهم عن طريق خشبة المسرح ونتيجة لعمليات التحويل التي يعيشها مجتمعنا في مختلف نواحيه وعن طريق التوالد والاحتكاك بين مختلف الثقافات انتهج المسرحيون مختلف الطرق لأقامة مسرح متصل بجمهوره وقضايا فوجدنا «الحكيم» يترك التجريدات الذهنية التي كانت تطالغنا في مسرح الفكر ، ووجه فنه المسرحي نحو واقعية المجتمع ومشكلاته في واجهة عريضة تشمل مختلف المناحي التي يثيرها التفاعل المستمر في تيارات المجتمع فوجدناه في مسرحية «الصفقة» والأيدي الناعمة ، وإشواك السلام مثلا حيث يحاول تعميق الهدف الفيلسفي المتأثر بتغيرات المجتمع وهو يستمد موضوعاته من الواقع المباشر لحياة الأفراد في المجتمع وهو يطبق ما أصبح ينادى به من أن الأدب الحي الجديد والذي هو أمل المستقبل هو الذي يستمد حيواته من الأوراق الخضراء وليس من الأوراق الصفراء ويرى أن الأدب الجديد سيكون منبثقا من خلال التجربة النابضة بالحياة ليعمل في مصنع لجندى في معركة لفلاح في حقله ، ويرى أن كل من مر في تجربة إنسانية أو فكرية وحيات له ظروف مجتمعه قديرا مقبولا من المعرفة تمكنه من التعبير عنها فيجب أن يعبر عنها باخلاص وأمانة (١) وقد طبق الحكيم ذلك فهو بعد أن يترك المسرح التجريدي أو المسرح الذهني كما يجب أن يسميه والذي قلب فيه أهل الكهف ورحلة إلى البعد . نجده يتقدم بخطى طيبة نحو المسرح الاجتماعي الإيجابي والذي يتجلى فيما سبقت الإشارة إليه من مسرحيات .

يقول الدكتور محمد مندور : «لومعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن يتفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، فهو شديد التأثير بالتيار الاجتماعي الغالب دائما بحيث يمكن

(١) أدب الحياة مارس ١٩٥٩ .

اعتبار أدبه صدى للحياة — فأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة إلى الأمام تجيز لنا أن نقول أنه قد انتقل إلى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الأيدي الناعمة» التي تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش ومسرحية «الصفة» التي تحاول أن تتفق وثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه فتجد في أحداها التنديد بالاقطاع والتغلب على الأوهام والخوف والفرع التي كان عهد الاقطاع الطويل قد غرسها في نفوس عامة الشعب وفي مسرحية «أشواك السلام» يكشف الحكيم عن العقبات التي يقيمها رجال المخابرات في سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين أفراد المجتمع الواحد ويرى أن كشف هذه الأضاليل يعتبر أساساً لإقامة السلام والمحبة والإخاء بين البشر أفراداً ودولاً (١)

بل أن الحكيم ينتبه إلى أن المجتمع يصهر الفنان في بوتقة أحداثه ويدفعه دفعا إلى المشاركة عن طريق الكلمة في قضايا التي تهم به فتراه يكتب في مقدمة مسرحياته التي طبعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» يقول :

«وهذا الكتاب يعرض صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ماصدر من وحى المجتمع المصري في أحواله التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة ويظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا التبع وتدفعه إلى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع ، هكذا كان الحال أيضا بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى فقد كان المجتمع المصري وقتئذ يهتز لأميرين : الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب ، في ذلك العهد دفعتني تلك الهزة حوالى سنة ١٩١٨ — سنة ١٩١٩ إلى كتابة تمثيلية أسماها «الضيف الثقيل» ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية نقدية ... ثم كتبت حوالى سنة ١٩٢٣ — سنة ١٩٢٤ قصة تمثيلية أخرى هي «المرأة الجديدة» عن طرح المرأة بالحجاب ..

(١) مسرح توفيق الحكيم — نهضة مصر ط ٢ ص ١٢٢ .



ماكادت الحرب المالية الأولى تبعد شقتها وتبدأ هزتها باتجاه المجتمع المصرى الى التغير الهادىء والتطور الطبيعى حتى اتجهت الى مصدر آخر هو الانسان فى افكاره الثابتة فى كل زمان ، كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ . حيث أخذت فى كتابة تمثيلات «أهل الكهف» و «شهرزاد» «وتهم الجنون الى . . . .» (١)

ويعلق حسين مروه على مسرحية «الطعام لكل نم» قائلا : «قضية انسانية نبيلة وعظيمة وليس كبيرا على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج هذه القضية فى عمل مسرحى . . . ومن الجدير بالتقدير أن يفهم الحكيم قضية الجوع فى العالم اذ يقول على لسان الشاب طارق «عندما نلقى الجوع سنلقى فى نفس الوقت انتشار الانسان للانسان»

ثم أن يفهم الحكيم قضية الحرية أيضا حين يقول على لسان حمدي «مع أن الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الأرض عبودية الافراد وعبودية الشعوب . الطعام هو الحرية . يقول على لسان الشاب طارق بأن «من لهم مصلحة فى السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع» ، أن الجوع سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بذل الجهود والمال فى تدعيم اسلحة الدمار التى تزيد فى انتشار الجوع (٢)

وتطالعنا من المسرحيات الالتزامية بسوق مسرحية «لمأساة جميلة» لعبد الرحمن الشرقاوى ونلاحظ أن الكاتب لم يلجأ الى التقرير أو المقاطع الخطابية أو الحوار الذى تطفئه التعقيدات الذهنية التى نكرن دائما المشقة التى تختنق عليها فنية الاديب بدعوى عرض الفكرة السياسية أو الاجتماعية فيفقد رؤيا فنية تتوهج بالايحاء أكثر من وصف الالفاظ الصلدة التى تكتفى فى جهودها بتقليب الفكرة وعزلها عن اطارها الفنى فى صخب ضجيج الكلمات الحماسية .

«لمأساة جميلة» رمز لمأساة الانسان العربى فى كل مكان تحت برائن الاستعمار وهى نموذج لانفتاح الالتزام على قضايا المجتمع الكبير والمعاملة

---

(١) مسرح المجتمع — مكتبة الاداب انظر المقدمة .  
(٢) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى — مكتبة المعاصرة .  
بيروت ١٩٦٥ ص ٤٠ .

الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج ، ومع ذلك فالكاتب يسقط أحياها في فخ الخطابية وتعزية المضمون من إظهاره الفني في هذا الحوار الذي نجده بين مصطفى وجميلة حين يحدثها عن ملاحظته ثبات الصفحة التي تقرؤها. وعديم استمرارها في القراءة .

جميلة : تتشابه الصفحات يا عمي كأيامى تماما  
مصطفى : ماذا عساك قرأت فى صفحاتك المتشابهات  
جميلة : قصص الشبيبة  
مصطفى : مازلت أصغري يا ابنتى من مثل هذا الحزن  
جميلة : إنا لست أصغر من كثيرات سمون على الحياة  
مصطفى : حقا  
جميلة : فى مثل سننى يسقط الالاف من شهادتنا وعلى الشفاء  
مع الدم المسفوك هتافهم «تحيا الجزائر»



فهنا تحول الحوار إلى شكل عار من الروح لا يضاء بالحدس الفني الذي يعبق الآخساس بالمأساة بل طغى على الظهر فى ذهنية مبتذلة عند هتاف بتحيا الجزائر فقد طغت الفكرة على البعد الوجداني واعتمدت على الصياغة الخارجية البصاحبة فى هذا الهتاف وفى البثيرة أيضا فى الحوار الاتى كذلك حين يخاطب «مصطفى» «جميلة» حين ترمى كتبهنا :

مصطفى : أجيئت فى ماذا تفعلين ؟  
إن الجزائر يابنى فى حاجة لثقتين  
جميلة : إن الثقافة زيفت فى هذه الكتب اللعينة

والشريقاوى مرغم بأن يجعل واحيدا من الفريق الثانى مثلا للضمير الذى يجب أن يستيقظ يفعل ذلك حين يجعل «جان» الشكاوئش الفرنسى شاهدا على قومه المستعمرين وذلك مما يعطى بعدا جديدا فى استكشاف داخلى يتبض على الركائز الخفية فى الحدث ، ولا يبعد عن حرم الرؤيا الفنية ويفعل ذلك فى «وطنى عكا» ومن غير تعجل للثانية نذكر قول جان حين يخاطب زميلا له :

دعنى . اقل لك اننى وسط الانين قد اكتشفت حقيقتى أجل اكتشفت حقيقتى وسط الانين .

حيث الرجال الصامدون يعذبون ويرفضون  
هم يرفضون الشر والمأساة والالم المبرح والقضاء  
هم يرفضون بلا تردد  
وهناك حيث يعزبد الجاني على جسد الضحية  
وتحمل الانسان للالام فوق تصور العقل المحدد  
حيث الدماء تسيل من بدن المعذب فى ابناء  
وبلا توجع — أو تضرع

وهناك فى برج الفظائع والفجيعة والمآسى البربرية  
فى ذلك السجن الذى قد كان قلعة برباروسية حامى المسيح  
حيث المسيح يعود يصلب من جديد كل يوم ألف مرة

هناك فى هذا السعير انا اكتشفت حقيقتى وخديعتى  
مبروك : «باهتمام» ماذا اكتشفت هناك فى هذا السعير  
انى السجين انى اسير مستباح مهدد وبلا ضمير  
انى حقير مستذل لا بطل انى أعيش بلا ارادة

وفى الفصل الثالث الذى يبدأ فى صبيحة المذبحة التى اقامها الفرنسيون  
يتناول الشرقاوى الحدث من جانبه المأساوى فلا ضجيج ولا صخب ولا  
لمعات تصب على الظالمين ولا جلبة كلمات وانما تتسابق وراء الكاتب فى  
تعميق احساننا بالمأساة وتفجيرها فى ذواتنا عن طريق الخوان  
المأساوى .

عزام : لا .. فلتبلغ الف لعنة  
مودى الى البلد الذى اقبلت منه وبلغى عنا السلام .  
عمار : «كمن يتلو قصيدة» بالله يا ربح الظلام  
الشاعر وعزام فى شرطة الجزائر وهند بطلة من بطلات الجزائر وهى  
خطيبة عمار .

فنجد حجرة فى بيت «بوحرید» ويدور الحوار بين «عمار» الكيماوى  
عمار : «مكملا» واذا مررت على الحقول الخضراء يا ربح الظلام  
هند : «مقاطعة خشنة ان تبكى»  
عمار لا تكمل بقيتها فتلك قصيدة تترنى دموعى المستكنة ولها  
رنين فاجع يبكى الاجنة .

عمار : «يكمل» واذا مررت على الحقول الخضراء يا ربح الظلام  
ورأيت اوراق الخميلة لا يداعبها التسيم وتجدت ان الكومة



الخضراء باتت كالهشيم ورأيت حبات الندى أصبحن كالدمع  
الहतون فسلى الاصيل الشاحب المهزوم والفسق المهويج  
والمساء  
وسلى الخمائل والربى وسلى السماء ...  
فاذا سمعت حديثهن عن المآسى والدماء  
عودى الى البلد الذى اقبلت منه وبلغى-عنا السلام-بالله  
يا ريح الظلام

فالطابع المأساوى لذلك النشيد الحزين والذى يرسم خطوط الصورة  
الاليمية للبشاعة الاستعمارية نحسها عن طريق الجذب الخفى لهذه الريح  
السوداء المغمورة فى المأساة كأنها أمواج متلاطمة متزاحمة بانفاس حارة  
مصبوغة بلون الدم تطل علينا من كل ناحية ببروز المأساة فعن طريق العالم  
الخارجى للابطال الذى ترسمه خيوطه الخائقة . هذا الحوار المأساوى  
يكتسى الالتزام برداء نبيل من الحزن الغامض الخفى الذى يجعل التبرد  
والصراع والتحفز تتجاذب كلها لتصنع رفض العربى لتلك البشاعة الرهيبة  
التي تأتي من بشاعة الاستعمار نفسه .

ونلاحظ مثل هذه الروح الشامخة بالمأساة بعد أسر هند ويدور حوار  
بين جاسر وجميلة . فعن طريق التسلل الى نفوسنا بذلك الحوار الذى  
يشف عن الامل المذبوح للخطيبين هند وعمار كان الكاتب لا يريد اشراكنا  
فى الاحساس بتلك المسألة الخاصة ولكنه يملك القدرة الفنية التى تجسم  
هذه المعاناة الخاصة لتجعلنا شركاء فيها أسرى لها .

جميلة : أسفى على عمار أصبح ذاهلاً من بعد هند .  
جاسر : بل أنت واهمية فعمار له قلب جسور متقد .  
عمار يعرف ما الجهاد وما الفداء  
جميلة : «شاردة» كانا سيقترنان فى هذا الشتاء بلا مرأى .  
كانت تسير فتخطى النظرات للوجاهات . حالة بأثواب  
الزفاف .

كانت تقول له سنبني عشنا فى مخبأ فوق الجبال . حتى اذا جاء  
الزمان الحلو. وإنحسر الشقاء سيكون هذا العش قصراً رائعاً مثل  
الخيال .

جاسر : «منفجراً قجاة» لا تكلمى  
جميلة ، لم عدت تصرخ ؟ هل أخافك ؟

جاسر : اسكتي  
جميلة : أنا لا أخاف  
جاسر : لو أننا نبكى سعادتنا التي راحت لراح العمر في هذا  
البكاء .

ويعترض البعض على أن اتخذ الشاعر المتزم شخصيته معينة  
بالذات بدون الحديث عن الشخصيات الأخرى التي شاركت في عبء  
الكفاح أو أن يتحدث عن شخصية جميلة بالذات  
لا تزال حية بيننا . يرى أن ذلك ليس من حق  
لحمل مضمونات الحياة في القرن العشرين مهما قصر عن غيره في الرمز  
والخيال والوتفة الفلسفية والفوضى في باطن الوجدان» (١)

### وطني عكا

في هذه المسرحية يتناول الشرقاوي الفترة ما بين صيف ١٩٦٧ —  
١٩٦٨ بعد ظروف النكسة ، وتحدث عن حق الإنسان في وطنه وفي  
أرضه . أي أن هذا العمل يتناول قضية الأمة العربية كلها قضية  
فلسطين والتعصب الإسرائيلي .

وتدور أحداث المسرحية في أحد أحياء اللاجئين بغزة ومن طريق  
الحوار تتجسد المأساة بأبعادها وعن طريق الأشخاص يقيم الشاعر  
شرخا ضحها في جدار التبدل واللامبالاة ليفتح الأعين على آخرها على  
الجرح الفائر في قلب الإنسان العربي .

من أحد المقاطع الدرامية في حوار أم رشيد ويلي اللاجئين اللتين  
تعيشان على أرض غزة يتجسد روح المأساة .  
أم رشيد : كل شيء هاهنا كان جديدا لم يزل .

هذه النكبة والذلة والحزن الجديد  
وتركنا منزل الأجداد في عكا وعشنا هاهنا تحت  
الخيام .  
وتركنا خلفنا الماضي كله  
وعبير العمر والأحلام والموتى تركنا كل شيء .

(١) السابق ص ٨٧

ليلى : كنت طفلة

لم أكن أفهم ما معنى ضياع الناس في جوف العراء  
لم أكن أعزق إلا أن هذا لغنة يظننها سحر خبيث  
ضد بعض الطيبين ... لم أكن أؤمن شيئا غير أنى  
صرت من غير وطن

وتعودنا هنا أن تمتهن .  
تومدنا كلنا أيدينا نأخذ أقوات المعونة  
هكذا أصبحت أقتات المذلة

أم رشيد : هكذا صرنا جميعا غرباء  
وفي هذا الحوار يرسم الصورة الاولى للذين  
يقتاتون خبز الغربة ويغتسلون بدموع النكبة .  
وتطالعنا شخصية حازم الكهل الفلسطيني الذي ظل يصرخ مناديا:  
وطنه عكا وهو يحكى لابنته ليلئ بعد غودته من سجنه وتسأله ليلي عما  
جرى له فيقول :

حازم : ألى صرحت بهم هناك : أريد عكا  
أن لم يكن بد من السجن الرهيب عكا ما أريد  
أن لم يكن بعد بد من التغيب حتى الموت فارموتى على  
هضباتها

قالوا ستبصرها وترجع بعدها  
وحملت فى جمع عديد  
ورأيت عكا من بعيد  
مأكدت أبصر نورها حتى استبدت بى الجئون .  
ياتورها الوضاح كيف أضأت من بقدى لقوم آخرين؟  
يأريحها لم تحققين بكل أنفاس الحياة الى رثائك  
الغاصبين؟  
وصرخت يا عكا لقد عاد الظريد مكبلا وقد يعوق  
بلاقيسود

فأخذت فى الأصفاد معصوب العيون الى الحدود  
وعلى الحدود رميت فى أخذ السجون هنا بغزة .  
واستجوبونى : أينما الشيخ الوقور لقد أثرت الامنين.  
أنا أثير الامنين؟ لكنهم لم يأمنون؟  
لم يأمنون وأرضهم محتلة وحقوقهم منهوبة  
مجزاؤهم أن يلقوا  
وظللت أصرخ فيهم لم يأمنون وتأمنون؟  
ولكنهم معلقوا



وهناك في زنازنتي أبصرت أرتال الشباب الغاضبين  
كانوا هناك يصرخون ويهتفون ويسألون :  
. أنا هنا في قبضة المأساة يخترم العدو صدورنا  
والاصدقاء يمزقون صدورنا  
ياويلنا ياويلنا  
لم تمسكون بنا وأنتم هنا هنا أعواننا  
أعطوا السلاح رجالنا وتساءنا ليقاوموا ان هوجموا  
من أنتم  
أنا هنا أسواركم لا تهدموا أسواركم  
أم ان إسرائيل نضربنا هنا بيمينكم  
أنتم بهذا تهدمون حصونكم . بل تدعون عدونا  
وعدوكم .

ولعلنا نلاحظ اخلاص الشاعر الذي يدعو إلى نقد الاخطاء التي  
يقع فيها قومه فهي تعثر بحق ان الشاعر نبى قومه فلا يكتفى بتزويق قضيته  
والاعلان عنها بالصياح بل يتعمق المأساة ويلصقها بدمائه ويوجه نقده لكتين  
من العوامل التي تتجمع لتسبب الشرخ في جدار الوطن كما نجد في هذا  
الحسوار

الرجل : إسرائيل تعد العدة كي تهجم  
غسان : نحن قهرناها من قبل  
الرجل : ومتى نحن قهرناها؟  
غسان : نتيجة : السادس والخمسين  
الرجل : يا عمى هاها زها : لتصدق : هذا ما غسان  
أو في هذا الحوار الناقد كذلك  
رجل : جيشنا المصري في سينا مسيطر  
زميل : إن شريم الشيخ قد عادت لنبا .  
زميل ثان : ما عرفنا أنها ضاعت ولكننا عرفنا أنها عادت في ليلة امسح  
وفي : مثل هذا الحوار  
خسازم : تحت جميعا متهمون فلسطين ضيعها الصمت  
مقبسل : بل الكلمات  
خسازم : قلت الصمت  
غسان : صيحت العالم ضيعنا ضيعنا صيحت العالم  
خسازم : لو سكنت ظلمات الزيف وقرع الطبل

وانطلقت كلمات الصدق تضيء الليل  
تدوى فى الافق المتبدل كالطلقات  
ما سكوت العالم عتاً بعد  
ولسقطت كل الاقنعة قناعاً من بعد الآخر  
لم يسقط بعد قناع واحد  
فلئن لم تسقط كل الاقنعة الخداعة فانتزعوها  
وانتزعوا معين وجوها تسكن فيها

ويستمر الشاعر فى تعرية الزيف الذى ارتشيناه فترة من وجودنا  
وينزع الجلد المتهرىء الناضج بالكذب والخداع وتعصيب العيون .

رشيد : اسمعوا صوت العرب  
انه يعلنها بشرى باننا نطلق النار على نل ابيب  
اتنا نؤحف كي نحتلها  
ولقد نحتلها قبل الغروب  
ام رشيد : او حق ذاك يا بنى يارشيدي؟  
الف بشرى يا عرب

ماجيد : «صارخا متحيا القرائزيبتور» اسمعتم؟  
الطريق الان مفتوح الى قلب دمشق  
خسارم : يا ضلال. الكلمات

جيشنا يزحف بالنصر الى نل ابيب  
ربما يحتلها قبل الغروب  
جيشنا ارتد الى شط القناة  
الطريق الان مفتوح امام العنبة الاشرار  
مفتوح الى قلب دمشق  
اي انباء تصدق؟  
ظلمات ظلمات

كلمات تجعل الانسان لا يعرف شيئا ما على وجهه  
اليقين  
هكذا يسقط فى الحياة بغتة  
كلمات تملأ الدنيا تسبابا  
كلمات تملأ الحلق ترابا  
كل هذا من حصاد الكلمات الخادعة  
اين يستخفى شعاع الكلمات الساطعة

فالشاعر يحاول شق الواقع الصخري الذي تقوقعنا فيه ذات فتر  
 زيف فهو يريد ازالة هذه التراكمات العفنة التي سدت تيار الرؤية الصحيح  
 للاشياء بهذا النقد القاسى . يريد أن يشعل فى وَّاح جماهيره المعسانا  
 الواعية حيث يبدأ مخاض جديد يتم فيه استكشاف وجودنا العسارى مد  
 كل زيف .

وهو فى كل ذلك يعرض بأمانة وبساطة وصدق كل ما يرجو  
 اللاتخون . بيت وظل وامن وبدون صخب الادغاءات . وجزس الكلمات  
 يؤدي مالم يؤده البساطة يوما حين يقول على لسان ليلى :

ليلى : كل الاكاليين التي وضعت على جبهاتنا تيجان شوك  
 اتري وجدنا كى نعيش معذبين مطاردين مشردين  
 غرباء فى وطن النجوم  
 اضياف مأدبة اللثيم  
 انا حلمنا ذات يوم أن نعود وان نعيش كما يعيش  
 الآخرون .

لا شيء أكثر من حياة الآخرين  
 ماكنت أحلم بالنعيم  
 ماكان لى كالاخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم  
 بل كنت أحلم أن أعيش بتعزتى فى موطنى  
 وأرى أبى يرتاح فى شيخوخته  
 ماكنت أطلب أن أشرد من زمانى فى التشرذ  
 ماكنت أرجو أن أموت كما قضى شمشون فى انقاص  
 معبذ

قد كنت أرجو أن أعيش بساطتى وكرامتى  
 لا شيء الا ان أجاوز محنتى  
 لا شيء أكثر من حياة الآخرين  
 لا شيء الا أن يكون لنا تراب  
 ماكنت أحلم بالسحاب  
 لا شيء الا أن يكون لنا وطن

وطنى هو المبكى الذى سالت عليه جميع انواع  
 الدموع  
 وبنوه تحت الحائط المهذوم قد مدوا يديهم للجميع  
 وطنى الذى أعطى الحضارة خير ما تزهو به من  
 معطيات



وطني الذي منح الخليقة كلها نور الحقيقة  
 وطني الذي من أرضه شعث منارات الزئبقيات  
 العظيمة من قديم . . .  
 قد صار كالشحاذ يستجدي وأنتم ننظرون  
 وهو يلتفت بلباقة كذلك ليلتمس لقضيته أنصارا حتى عند الطرف  
 الإخر كما سبقت الإشارة لذلك في مأساة جميلة فهو يجعل مارسيل  
 المضابط الإسرائيلي يحس بالندم وعيب الجريمة — ويرى يصيب الحق  
 أمام ناظره . . .  
 مارسيل : « هكذا نحن استعدنا اورشليم »  
 هكذا عدنا إلى الهيكل نشري وتبيع  
 هكذا عدنا إلى المبكى نفنى ، ورقصنا فوق أطلال  
 سليمان الحكيم . . .  
 في رحاب المنجد الأقصى الذي يملأ وجدان ملايين  
 رجال ونساء مسلمين . . .  
 قد شربنا خمره النعير على ثمرع التراتيل الحزينة  
 وجعلنا الذبح القدسي دارا للبقاء  
 قد تحدينا قداسات المدينة . . .  
 وعلى أسوارها حيث تطوف اليوم أرواح النبيين  
 العظام . . .  
 حيث مازالت بقايا من دماء الشهداء  
 عربد العشاق في المبكى غدا عش غرام . . .  
 أرجسيو : « باشفاق » ما الذي تصنع يامارسيل ؟ ما هذا ؟ كفى  
 فلنعد للبيت فوراً اتنا جئنا هنا كي نتسلى لا لكي  
 تجهذ نفسك . . .  
 مارسيل : حرروا نبينا وضموا اورشليم .  
 اجتمعوا كل يهود الأرض في جنة اسرائيل كي نبني  
 ملكاً يتوهج . . .  
 اجعلوا نجمة داود لكي تعلو من فوق الهلال  
 اجعلوا النجمة من فوق الصليب  
 كل هذا باطل أيضاً وقبض الريح باطل  
 ما الذي تجتبه من هذا تخنأهير اليهود  
 نحن لا نجنى سوى بغضاء من هذا وحققا يتأجج  
 ويناقش الشاعرة بصراحة كوضح النهار قضية الاستشهاد والعمل  
 الفدائي وعن قيمة العملية وعن المأساة الدامية التي تتجدد كلما

أصبغت الأرض بدم فدائي فيما يديره من حوار بعد مقتل الفدائيين ما حجة  
 ومقبل هذا الحوار الدائر بين «ايمى» الصحفية لاجنبيية والتي تألفت مع  
 هؤلاء الفدائيين

«ايمى» : مقبل مات؟ كيف اصدق؟  
 اجنون ذلك أم حكمة

غسان : سيظل دم الشهداء هنا فى أرضك يا وطنى علما  
 يخفق فى ليل الاحزان ينبضة قلب المستقبل  
 سيظل يؤج هنا بالتور ويصبغ وجه الفجر دما

ايمى : يظلم أرضي وسماي بعدك يامقبل  
 رثيت : بنشعود لنجمل بجثمانى بطلى معركة الجبر الان  
 ايمى : مقبل اصبح جثماننا  
 أو هذا حق

اجنون ذلك أم حكمة  
 أية فوضى تغشى العالم  
 قديس الثورة ذو العشرين ربيعا والحلم الوردى  
 الطائر فوق جناح الامل الحلو الى أرض المستقبل  
 كعصفور الزمن الذهبى

تقساء نبى  
 فى هممة اقوى العرسان

غسان : ذلك قدن الثورة فينا يا ايمى

ايمى : لا بل هذا خطأ الثوار . اجتبي

غسان : بل ظلم العالم يا ايمى

ايمى : اشرح لى العبرة من موته

ايموت، لتصبح ميته رقضا دمويا للواقع

ما أبشع قدر الانسان

ليس العبرة أن تستشهد فى معركة ضد الظلم

لا يامقبل

ان العبرة فيما تكتب

لم يكسب اخذ من موتك شيئا يامقبل

ان الثورة لم تتقدم . لم تكسب الا الحشرات ولوعة

يفتقدونك

لم تكسب جزءا من أرضك يصلح حتى مقبرا لك

فبسان : الثورة مازالت تتعلم يا ايمى هي تخطو اول خطوة  
وسوف تدربها العثرات

ايمى : «منفجرة» أفيقوا بعد ولا تمشوا فى النوم الى حرف الهوة  
الثورة لا تحتاج الى ذكراكم اذ انتم شهداء

بل لسواعدكم احياء  
للثورات قوانين نحكمها فى كل مكان

انتم من ضيع مقبل  
كلامكم ضيع مقبل  
تركتم مقبل كي يقتل

أخرجتم ماجد كلكم حتى اندفع الى المأزق  
انتم مثل فراشات تتساقط فى اللهب المحرق  
الكلمات مستحرقكم

فبسان : الكلمات تمجدنا وتخلدنا

الكلمة هي مجد الانسان

ايوبى : أو قبر الحكمة يا فسان

هامي ذى كلماتكم اذ تتجسد

تحيل الرجل الى جثمان

مقبل قتله الكلمات

«وتنهار باكية» حبيبي قتله الكلمات

فبسان : الكلمات تقضى الان طريق الشعب

رشيد : حياة الشعب سيصبتها موت الشهداء

دما يستطيع فى ليل المجنة بالنور

يقضى طريق الشعب الكاذب كي يصنع قبح التخزين

فلنضرب أيضا فلنضرب

ولعل أصبغى جواهر للرؤية الشعرية التي تجذب كل طاقات الانسان

لثعبها فى تحريق النار العربى وتجذ وجدان المأساة وتخرج من اقوار

الياس السلحق المروع بدور الامل الذي يخصب ذواتنا ويقضى على لزوجة

ماء البحر الذي مازال يعانق افءاها من خلف أسوار جذران الياس

ومزارة الهزيمة حيث يضعنا الثاعز على قمة الجرح فى نهاية مسرحتيه

بعد موت رشيد وحزن أمة وحزن ليلى الفاجع عليه

أحمد رشيد : انا ذى الان مكان ابني رشيد

هو ذا مدفعه الرشاش «تظهر مدفعا من ثيابها»

انى اجمل المدفع كي اضرب طول العير مثله

وغدا نزه من هذا الدم المسكوب بجمرة



وتضيء القبر زهرة  
هكذا تصنع للعالم قجيره  
هكذا تولد في الدمع ووسط الهول والرمي فلسطين  
جديدة ...  
«ليلي تقف بعيدا وحدها باكية»

حازم : ليلي ابنتي ماذا دهاك؟ قفي هناك ووزعي هذا السلاح  
الليل يتبعه الصباح  
تصف المقاومة انهزام وهو قبر الثائرين  
لتقاوموا بجميع ممالك الجنان من البسالة  
قد حالف القدر النذالة ربما زحفت لتهمنا النذالة  
فلترفعوا هاماتكم نحو السماء  
لا لا نحيب ولا بكاء  
أنا بذلنا كل ما في طاقة العينين من دمع سخين  
ولانتم الجيل الذي هدم الهزيمة أتم أمل الوطن ولا تنتج  
الجيل الذي لن يمتن  
لا لا ذموع فما عساكم تعرفون عن الدموع  
أعرفتم دمع الخضوع؟  
... أعرفتم دمع المييض اذا تجافاه الطريق  
ماذا عساكم تعرفون عن الدموع؟  
أعرفتم دمع المحاصر وسط أفياء النعيم  
عيناه تكتحلان لكن لا يصد ولا ينال  
... فلترفعوا هاماتكم نحو السماء  
أني أرى النصر الجديد يلوح من خلف الدماء  
لتكن دموعكم كحبات الشموع يسيل منهن الشعاع  
أني أرى زياتنا يخفتن في الأفق البعيد  
وهناك عكا والقلاع  
وهناك يبتسم الشراة  
وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع  
ها نحن يا وطني نعود اليك من تيه الضياع  
وطني هو المستقبل البسام ينهض من جديد  
بنضارة الزمن السعيد  
عكا لقد عاد الطريق مقيدا وغدا يعود بلا قيود

كذلك نجد الشرقاوي في مسرحية «الفتى مهران» التي تدور حوادثها  
في قرية مصرية أبان حكم المماليك الجراكسة في القرن الخامس عشر

وبالرغم من العهد الزماني الذي تدور فيه أحداث المسرحية فإن الشعاع  
يبتدئها تكاد ورمزها لكثير من الأساديء الالتزامية ويصب فيها موقفا يراه  
التزاميا تجاه التورة وتجاه العمل التوري وهل يكون داخل اطار حدود يلايه  
- من الممكن نقل هذا العمل التوري خارج الحدود .

كذلك يتخذ موقفا من كل حاكم يرتقى في احضان الحاشية ويضيعون  
منه ثوريته التي كان يؤمن بها فنجد «مهران» يطلب من «هاشم» أن يسعه  
لللقاء هذا الحاكم فيقول :

مهران ! قل له ان عمالك باسمك  
حطموا كل الذي تؤمن به : الذي كافحت طول العمر له  
نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه املا  
ولهذا لم يعد في كل قلب غير ظلم بالخلاص  
منك انت انهم قد بذروا اليأس العقيم  
ولهذا اختلط الظل مع النور فما يعرف الحق من الباطل  
بعيد  
ولهذا فعليك الان ألا تتردد  
في اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك  
اننا ننذر انذار الضديق  
انه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس واليأس مضلل  
فلقد يستسلم الشعب لانياب الغدور  
دون أن يدرك قرقاب واضحا بين انياب اعدائه وظفر  
الاصدقاء (١)

ويقول كذلك :

قل له ان عمالك قد طاردوا الصدق من القلب  
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب  
وما عاد جنان بعد بهجس - بسوى الزيف  
وهذا كله من حصاد الخوف من هذا الخوف منك  
يجعل الناس كأعواد تردد  
كل ما ينفذ فيها من عبارات الولاء  
ان هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك  
فاعتراض صارخ ممن يحبك  
لهو خير ألف مرة من رضا كاظم غيظ يرهبك

—————

(١). الفتى مهران الدار القومية ١٩٦٦

وهو يتناول قضية تصدير الثورة ومحسالة السيطرة على الآخرين  
وسوق الجند الى حرب في ارض ليست لهم وبلاد تنكرهم وينكرونها فنرى  
هذا الحوار .

صابر : انتى اوشكت ان انضم للجيش لكى اضمن قوتى ومعاشى  
لعيمالى

غير اتى قلت فى آخر لحظة  
كيف هذا زيمما مت هناك

فوق ارض لم تكن ارضى ومن تحت سماء لم تكن يومنا  
نستنمائى

قلت لا يا ابنى يا صابر لا عد يا ولد  
فلتمت فى هذه الارض التى انت ابنها  
انها قد انبتت لك انها مهما تكن احنى عليك

وائل : وطن الانسان ما يمنحه المسكن والعزة والامن وهاتين  
هنا كالغرباء

نحن فتيانا وفلاحين لا نملك من ارض الوطن  
قيس ذراع

صابر : ثم هب انا ذهبنا فاتتصرنا ثم مدنا  
سيعود الرجل الفلاح منا

ليرى الديدان والاعشاب تفرش حقله وامراته  
اصبحت تعرف غيره  
واذا اطفاله لا يعرفونه

والشباقره نزعته وردية مثقاله دائما فى فخذ مفزول من خيوط الضوء  
الذى تسكبه قطرات الدم المشعة من اجساد الضحايا عندما يقول على  
لسان مهران :

مهران : مهما تكن سحب الشقاء كثيفة فانا ارى الزمن السعيد  
وراء كثبان الشفق من خلف اطباق الغمام

... وغدا تجلجل فى المراعى الخضراء افراح الزعابة  
غدا ستزدهر الحياة

غدا سترقص فى السهول غرائس الامل الجميل  
وسترتع الحملان آمنة على صور الحقول

واذا الحياة رقيقة كطراوة اليرسيم تحت ندى الصباح  
وستغمر الضحكات اصداء التوايح

... هو ذا البشير يكاد يصدق خلف غابات النخيل  
وصداه غير النيل حيث شذى زهور البرتقال



بدبيبه' الهمسان فى الاوصال كالخمر المعتق  
حيث السنايل لم تزل خضراء تنتظر الربيع ولا دموع  
والقلب يهجع حالما تحت الظلال — بقدم اعياد الحصاد

واذا كان الفتى مهران تجسيدا للقائد الباحث عن العدالة والسلام  
لكل الناس فى ظلال الحياة وقد قهرته ظروف قاسية فأصبح انموذجاً  
للبلبل الثائر الرافض الذى قهر مرغما فان «الشرقاوى» يطلق مفاهيمه  
السياسية والاجتماعية فى كل حوار يجسد المضمون ويتحمل فى اطواره  
مسئوليته كفنان ملتزم .

واذا نظرنا إلى مسرحيات أخرى تحمل سمات الالتزام نجد «سعد الدين  
وهبه» فى مسرحيته «المسامير» التى كتبها عقب نكسة يونيو وما أصاب  
الامة العربية من هزة فى أعماق الذات وجدنا مسرحية «المسامير» تحمل  
فى مضمونها دعوة إلى القتال وحمل السلاح .

ثم يكتب مسرحية عنوانها «سبع سنواق» التى نشرتها مؤسسة  
دار الشعب بالقاهرة وكأنها تصيح فى دمناء لماذا لم نقاتل بعد أن مر على  
الهزيمة عامان وهو يخلص فى نقده الكثير من قطاعات المجتمع ويحملنا  
جميعاً دم الهزيمة وهو يستعرض تاريخنا التضالى وما حققناه — قديماً —  
من انتصارات لتكون ركيزة ودعوة مخلص للسير فى الخط الصحيح .

كذلك نجد مسرحية «زهرة من دم» تجعل من العمل الفدائى خطتها  
الواضح وتعرض لهذا العمل الفدائى الذى تقجر صاخباً بعند أحداث يونيو  
المؤلمة .

وكتب يوسف ادريس «البرافير» وكتب الفريد فوج «خلاق بغداد» .

وكل هذه المسرحيات وسواها تلتزم بقضية الفرد والمجتمع والعلاقة  
القائمة بينهما وتؤدى مفهوم الالتزام وكل كاتب مسرحي ملتزم بقضايا عصره  
وملتزم بحياة مجتمعه، مفروض عليه القدرة على ايضاح افكاره والقدرة على  
ايجال المضمون الاجتماعى أو السياسى للآخرين فلا يغرق قضيته فى بحار  
الرمزية أو تبيع المفهوم للشخصيات مع غموض التركيب الفنى الموصل  
للفكرة أو جعل الشخصية تبدو مهوشة الافكار تحوم حول الغرض ولا تقرب  
كما يجب الغرض داخل الذات الانسانية وجعل الرؤيا من الداخل وليس  
مجرد اعتماد على موقف خطابى تثيره رنين الكلمات فلا بد أن يتوفر فى البناء

المسرحى الخلق الفنى والمسرحى ويستوعب فى لحظة شاملة جميع الابعاد الفكرية والفنية والقدرة على صوغها وصبها فى اناء جديد منصر فى بوتقة الادراك الواعى لقضايا العصر بحدقة واعية شديدة الحساسية .

فعليه ان يعرف الخط النضالى والتغيير الاجتماعى الذى يدور فى اطاره المجتمع ويلتمس لمسرحه مكانه الصحيح وسط هذا الاطار .

ونرى انه من حق الفنان أن يعرض لمختلف زوايا القضية التى يعالجها ويعرض باخلاص نحو التزامه للصراع الدائر كما فعل لطفى الخولى فى مسرحية «القضية» والتى تتبنى فكرة اصلاح المجتمع والقضاء على العنف والتفسخ الذى يخلق مشارب الحياة الكريمة ولكن العلاج يختلف النظرة اليه هل يكون بالتغيير الجذرى والقضاء الكامل لكل المعتقدات والاحكام السابقة التى فرضت مقدما على كل نبض فى المجتمع باعتبار أن الاصول السيئة لابد من اجتثاثها حتى يستقيم الامر؟ أو انه من الممكن الاصلاح الهين الذى يحتفظ بمسلمات المجتمع فى انظمته مع العمل على التغيير الهادئ؟ ومهما يكن الطريق الذى يرتضيه الكاتب فانه يكفى اثاره الازدهان للتفكير ووضع علامات بارزة على منحنيات الطريق فيقول لويس عوض فى معرض تعليقه عن هذه المسرحية «وأبرز مقومات الواقعية فى كوميديا «القضية» للطفى الخولى هى فكرة الادب الهادف كما يسمونها فى بلدنا وهى فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذى يعيش فيه وبالمصير الانسباني بوجه عام وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد (١)

---

(١) دراسات فى النقد والادب — المكتبة التجنارية ببيروت ١٩٦٣

## «الالتزام في الرواية»

لعل الرواية بقدرتها على الموضوعية تستطيع أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع وقادرة في نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضايا التي تتصارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها وتستطيع المساهمة الجادة في تعميق دور الفن في كشف النقاب عن العلل والأدواء.

ونستطيع أن نعتبر كنموذج لوجهة النظر الالتزامية الكاتب الكبير نجيب محفوظ ولعل اختيارنا له ناتج من إثراء الضخم الذي أغنى به الفكر العربي تبنى طريق الرواية الخاصة وأنه بنفسه قد صرح بأن أفكاره تتخذ من أرض الواقع جذورها الخصبة ونتيجة طبيعية للمعيشة الخصبة له وأن أفكاره متابعة من هذا الواقع لأنه هو الذي يوحى بها بل إن الكاتب يقول : «ومع أنه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم أو حتى وجود مواطن غير ملتزم إلا أن الالتزام بمعناه الاصطلاحي هو الالتزام بموقف تقدمي من الحياة» (١)

وقبل أن نستعرض المسار الالتزامي عند نجيب محفوظ نشير إلى الموقف القريب الذي وقفه عبد العظيم أنيس من نجيب محفوظ حين يتهمه بأنه كاتب البرجوازية الصغيرة وليس المعبر عن القوى الاجتماعية التي تكافح لكي تؤكد وجودها أعنى الطبقة العاملة المصرية . . . . وفي كل روايات نجيب محفوظ تجد أيضا هذه النهاية التي لا مفر منها حين تخرج البرجوازية الصغيرة تبحث عن حل قسري لنناقضها بعيدا عن الحل الاجتماعي العام . . . . انه يسجل مأساة طبقته ولكنه لا يرى أبعد منها — نعم أن بعض روايات نجيب محفوظ تحوى شخصيات باهتة تتحدث عن الاشتراكية ولكنها اشتراكية حاملة مثالية» (٢)

واعتقد أن هذه مبالغة من الكاتب لأننا نرى أن نجيب محفوظ إذا حاولنا استعراض نماذج من أبطاله تجد روح الالتزام تتمشى في أوصال سطور النجدة لموقف البطل .

(١) مجلة الآداب يونية ١٩٦٤ ص ٦٨

(٢) في الثقافة المصرية ص ١٥٤



لعل ما أثار الكاتب هل أن واقعية نجيب محفوظ لا ترتبط ارتباطاً مباشراً  
بمذهب سياسي أو يسارية فكرية تعكس مفهوماتها المقتننة سلفاً على فنيته.  
بل إنه ينبع في واقعيته عن اقتناع داخلي واحساس ذاتي من مسؤوليته كفنان  
يعاني مأساة قومه .

فعلى سبيل المثال نجد فني مجموعة قصصه الصغيرة «همس  
الجنون؟» تجد قصته «يقظة المومياء» يثير الإحساس بالمهانة والذلة ويعرِفنا  
أمام هذا التهرؤ والعفن وحين ترى أرضنا التي تقاسمها أعداؤها وتجد  
«المومياء» التي تصرخ نائرة لما أصاب الفلاح وهي رمز لمصر بالطبع تقول  
له «ما الذي ذاك؟» ما الذي دها الأرض فجعل أعزتها أذلة وأذلها عزة  
وخفض السادة عبيدا والعبيد سادة . . . وكيف تنجاس على ابني أيها العبد؟  
ضربته بعصاك لأنه جائع ودفعت أخوته إلى ضربه أيجوع في مصر  
أبناءؤها؟ (١)

بل إنه يقف ضد هذه البرجوازية الجشعة في روايته «ميرامار»  
حينما يتساءل. طلبه مرزوق الإقطاعي الموضوع تحت الحراسة قائلاً : هل  
تركث الثورة جرية لأحد ما يفرّد عليه «عامر وجددي» الصنفى العجوز بأن  
الحرية في ظلال الثورة أصبح لها معنى آخر ليست هي حرية البرجوازيين  
في تكوين أحزابهم ولكنها حرية العمال والفلاحين أفلا برضى هذا دعاة  
الماركسية وعشاق العمال والفلاحين ألم يثبت فيهما أن البرجوازية طلي  
اختلاف انماطها من طلبة رزق إلى سرحان البحري هم أعداء الثورة وأن  
الفلاحين أو مصر كما يرمز الكاتب بشخصية «زهرة» أمل الثورة ومستقبلها .  
مستقبلها . . .

إن نجيب محفوظ جعل ميساره محتضنان بالواقع المصري والانطلاق من  
ردية مشاكلته التي يعاني منها وجدانه أراء مختلف التناقضات التي تتماوج  
داخله مع الرصد الواعي لكافة الظواهر المعوقة أو الدافعة لحركة التطور  
ولا يعيبه إطلاقاً جعل محوره حول البرجوازي الذي يحاول التغاد من طبقة  
ليطل على طبقة أخرى متخذاً من أشجار اللباب هادياً ومرشداً فإن ذلك كله  
داخل الإطار العام للعمل الفني بل إنه كان قاسياً تماماً على هذه الطبقة

المتسلقة كما يبدو في شخصية «محبوب» في روايته «القاهرة الجديدة»  
التي أسماها فيما بعد «فضيحة في القاهرة» الذي يمثل مأساة البطل  
المتمرّد وانهزامه الذي لا يجد سبيلًا له بالرغم من أنه يحمل شهادة كلية الآداب.  
فيفاجأ بتفسيخ الحياة الاجتماعية «المسألة لا تعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها  
هل لديك شفيح؟ أنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر؟ أنتستطيع أن تطلب يد  
كريمة أحد من رجال الدولة؟ أن أجبت بنعم فمبارك مقدما وأن أجبت  
يكلاً فلتول وجهك وجهة أخرى» (١)

ومع ذلك فما يزال الأمل والتفاؤل الطريق للتخلص من حالة الغليان  
هذه التي تغلف الرواية على يد «على طه» مثلاً حين يقول : «ليكن جهادنا  
كله لمصر وكيف تحول أمة من عبيد إلى أمة من الأحرار» (٢)

ففي هذه الرواية نجد تحفز الوطن وتيقظه ساعة تأزم الحالة التي  
كان عليها عشية انتهاء الحرب العالمية الثانية .

كذلك نجده على سبيل المثال كذلك في «خسان الخليلى» نجد حسسه  
السياسي والأيدلوجي بأهوال الحرب التي عانى منها الجميع وتجدده شاجبا  
العفن الذي يفوح داخل الأقطاع والرأسمالية حين يقول : «ليس يوجد شر  
من نظام يقضى على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم ولبست  
أذى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جيباع  
لا يدخل بطونهم ما يقيم أودهم ، جهلاء لا ترتفع عقولهم عن أدخنة الدواب ،  
مرضى تستوطن الجراثيم أجسادهم الهزيلة لم يخطر لهم أن ينادوا بمبدأ  
المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلاً؟ فان للحيوان على سادة الزينة  
حقاً في الغذاء والمأوى والصحة لا مرأى فيه ولم يقر بمثله للفلاح» (٣)

كذلك تجده في «تقاق الحق» يقوم بتشريح دقيق وأمين لتلك الفترة  
التي عانينا شعبنا إبان الحرب العالمية الثانية ليجمع في النفوس كره  
الاستعمار وبغض الإحتلال الذي حول الشرف إلى دعاره .

(١) القاهرة الجديدة ص ٨١

(٢) السابق ص ١٦٧

(٣) خان الخليلى ص ٧٧



نجد أحمد راشد المحامى يفلسف فكرة ماركس مع دورانها فى  
طيار البيئة المصرية حين يجىء على لسانه قوله : «نحن شعب من  
الشيحاذين ... وحفنة من أصحاب الملايين فليس يتاح للشعب غير العمل  
الوضيع أو امتهان الشحاذة ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء ،  
وهم يعلمون ان غالبية قومهم جياع ... جهلاء ... مرضى . ألم يخطر لبهم  
ان ينادوا بببدا المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا» خان الخليلى  
ص ٨٦ و ص ٨٧ .

بل أن أحمد راشد يجعل أمه مركزا فى انتصار الروس فى الحرب على  
أمل تحرير العالم من كل قيود الاستغلال «ص ١١٥».

بل أن أحمد راشد يصر على الدفاع عن حقوق الفلاح حين يقول : لماذا  
لا يطالب الفلاح بحقه «الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للانسانية فلا  
يمكن أن يطالب بشيء ، ولكن خليف بكل انسان أهل لشرف الانسانية أن يمد  
يده ليرفع عن كاهله المتهاك هذا الضغط «ص ٨٧» و «ص ٨٨».

وفى خلال الحوار المستمر بين أحمد عاكف والمحامى الشاب أحمد  
راشد ممثل الانتباء الى اليسار ترى بداية تأثير الفكر الماركسى على الظروف  
الاجتماعية حين يقول لعاكف : لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة  
من أمراض الحياة الجنسية التى تلغى فى حياتنا الدور الجوهرى ، ونهيج  
له ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى اليس كذلك أو عندما  
يقول :

.. ويرى كارل ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير  
العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكماليات الانسانية وهذه  
هى الاشتراكية .

ولا نريد أن نستخرج من الحديث عن كارل ماركس والاشتراكية أن  
الكاتب أصبح واقفيا اشتراكيا بقدر ما نريد أن نؤكد أنه فى عرض هذه  
المنجنيات الفكرية كأنه يلتزم بالرابطة الضالية والمشكلات الوطنية عن  
طريق اللحات والاشارات المختلفة التى تضىء فى اثناء الحوار .

ويعلق غالى شكرى على هذا الحوار قائلا : «القنان يلخص بهذه  
الاسطر أحد الانتباء الهامة . فى ذلك الوقت هو أن الفكر الماركسى أصبح  
التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية ، ومن ناحية أخرى أصبحت



الثقافة هي الرباط النضالى الاول الذى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثورى من أجل الاشتراكية غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديمقراطي والمعرفة. تستند الرؤية الميثاقية» (١)

وفى الثلاثية التى تتكون من «بين القصرين» و«تصر الشوك» و«والسكرية» حيث ينمو الانتماء اليسارى بعد الحزب الوطنى والوفد ، وفى قصر الشوك تتكون معالم البطل «كمال عبد الجواد» حين يتحمل مسؤولية قومه المكبلة بقيود العبودية اليوم توفيق نسيم ، وأمس اسماعيل صدقى وأول أمس محمد محمود «بلك السلسلة المشؤومة من الطغاة التى تمتد الى ما قبل التاريخ كل ابن كلب غربته قوته يزعم لنا انه الوحي المختار وأن الشعب قاصر .

بل ان نجيب يكاد يدفع الى الدعاية للفكر الماركسى فى السكرية حين يقول «عدلى كريم» فى حديثه :

حسن أن تدركوا الماركسية ولكن تذكروا انها وان تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظاهرات الفلكية . انها لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم فواجبنا الاول ليس فى أن نتفلسف كثيرا ولكن فى أن نهمل معنى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخى الذى عليها أن تلعبه لاقتاد نفسها والعالم جميعا .

المجتمع الفاسد لن يتطور الا باليد العاملة. وحين يمتلئ وعيها بالآيمان الجديد ويمسى الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية فهناك لن تقف فى سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

يقول غالى شكرى «وكان اليسار الإيجابى المتكامل هو الحل الذى قراءى لنجيب محفوظ كى ينقذ مصر من إزماتها الاجتماعية ؛ كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة فى «بين القصرين» فلم يرتفع فيها الى المستوى الثورى الشامل للقضية الوطنية والشخصية الاجتماعية معا ، وكان هذا

(١) غالى شكرى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ ص ١٠٩  
سبتمبر ١٩٦٤ .

اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت «كمال عبد الجواد» فى «تعبير الشوق» فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك . ثم جاء هذا اليسار فى السكرية واقعا حيا متطورا مع أحداث الفن والتاريخ» (١) .

وفى «القاهرة الجديدة» وفيها يرى أربعة من الجامعيين مأمون رضوان اليمينى وعلى طه اليسارى المؤمن بالاشتراكية والتقدمى محبوب وأحمد بدير . فتجسس أن الاشتراكي هو الذى يسير فى طريق الصدق والصراحة ، ويؤمن بالعلم بدل الغيب والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة وموقف على طه من الاحزاب يكشف أساسا آخر من اشتراكيته فإيمانه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم الى حزب سياسى له مبادئ اجتماعية ، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلا مفر من انتظاره» (٢) .

كذلك نجد نجيب محفوظ فى «بداية ونهاية» نجد شخصية «حسين» الذى يدرك شقاء أمته ويخرج من إطار ذاتيته الى إطار المجتمع كله وهو يقرأ كتابا فى الاشتراكية لماكدونالد ويرى أن النظام الاشتراكي لا يتعارض مع الدين وقد أعطته هذه القراءة زادا فكريا .

وحين يركب «حسين» القطار الى طنطا نجده قد «أرسل بصره من النافذة فارا من أفكاره فرأى الحقول تتراعى حتى الأفق والخضرة يانعة ناضرة ببيجة تميل رؤسها مع الهواء فى موجات متصلة .. ثم مد بصره كرة أخرى الى الأرض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة فيذكر دون وعى أنه وأنها كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرقها بأسنانه . وتغيبت عيناه فغابت عن ناظره بهجة المنظر ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة ، وأسرت المتجلدة ، ياللعجب أن مصر تأكل بنيتها بلا رحمة ومع هذا يقال عنا أننا شعب راض هذا العمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا هو الموت نفسه لولا الفقر لوصلت تعليمى هل فى ذلك من يشك . الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذه ورائية

(١) الملتقى ص ٢٢٢ .

(٢) د. محمد حسن عبدالله — رسالة دكتوراه ص ٣٨٦ الواقعية فى الرواية المصرية .

ليست حاقدا ولكنى حزين على نفسى وعلى الملايين لست فردا ولكنى أمة  
مطلومة» ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

ولعل الدكتور محمد حسن عبدالله كان على صواب حين قال «ومن  
ثم يصير من الصعب أن يقال ويسلم بما يقال من أن نجيب محفوظ كاتب  
البرجوازية وأنه محدود في نظره لحركة المجتمع يركز على البرجوازية  
ومواطن الضعف في المجتمع ويهمل الحركات الصاعدة إذ ليس المهم هو  
شخصيات الكاتب وإنما موقفه من تلك الشخصيات وأفكاره التي أتيح لهذه  
الشخصيات أن تعبر عنها» (١) .

بل لعل الدليل الأوضح على التزام نجيب وسيرة في خط المعاناة  
لمشكلات وقضايا المجتمع ما جاء على لسانه في رده على سؤال وجه إليه  
يقول «مقدم السؤال» بهذه المناسبة أنى سمعت ناقدًا كبيرًا يصفك  
في ندوة بأنك مؤرخ أكثر منك فنانًا ، لأن أعمالك خالية من وجهة نظر معينة  
تعرض من خلالها الأحداث والشخصيات وكان يشير إلى الثلاثية بالذات .  
ما رأيك في هذا الوصف ؟ فأجاب نجيب :

وهل يعرض المؤرخ التاريخ بغير وجهة نظر ؟ أين هو هذا المؤرخ ؟

وبالنسبة للثلاثية اعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة تجسدها في خط  
مميز معين للأحداث يمكن تلخيصه في كلمتين بأنه الصراع بين تقاليد  
ضخمة ثقيلة وبين الحرية في مختلف أشكالها السياسية والفكرية ، وتنتهي  
الثلاثية بموقف معين لا يصعب على قارئ ولم يصعب على أي ناقد تبينه ،  
ووجهة النظر في العمل الفني تعرف بالاحساس إذا ما أهمل التعبير  
البنائى عنها ، ولا اعتقد أن أحدا قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في  
الفنى معين واضح .

ويعود يسأله ومن تتبني لأعمالك أرى أن اهتماماتك الاجتماعية  
والسياسية تزداد قوة ووضوحا مع كل كتاب جديد . . فيرد نجيب .  
لهذه الاهتمامات موجودة من زمن بعيد . . . وهى واضحة حتى في الروايات  
التاريخية (٢)

—————

- (١) الواقعية في الرواية العربية ص ٣٨٢ .  
(٢) مؤاذ فواره عشرة أدباء يتحدثون — كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥  
ص ٢٨٤ .



وعلى ذلك فنستطيع القول أنه بالرغم من أن ممثلي زوايات محفوظ أبطال برجوازيون لا يعنى أنه برجوازي النزعة وأنه ممثل البرجوازية بل أنه يتخذ من الإبطال تكأة لعرض نماذج فكرية تتصارع وتتجادل ويستمر هذا الجدل ينمو في إطاره أفكار الكاتب الاجتماعية والسياسية ومشكلات الضغوط المختلفة والتي تتجلى على وجه الخصوص في خان الخليلي ، والقاهرة الجديدة ، وبداية ونهاية . تم تأني الثلاثية حيث تتضح معالم التزام الكاتب حتى تبلورت فيها الاشتراكية كفاية لنطورنا وعلاج الآلام مجتمعنا كما يصرح بنفسه لمجلة الآداب البيروتية في يونيو سنة ١٩٦٠ في حديث معه .

وهكذا كانت تنعكس المشكلات الاجتماعية والفردية على الأعمال الأدبية المختلفة ، وارتباط الأديب بقضايا المجتمع المختلفة نجدها كذلك عند عبد الرحمن الشرقاوي في روايته «الأرض» التي تعتبر تطويرا ليومييات نائب في الريف للحكيم حيث تتناول شريحة اجتماعية للفلاحين المحاصرين بأسوار الإقطاع وغائصين في سراديب الفقر في مختلف صورته المختلفة المادية والثقافية يقاومون ضراوة الإقطاع ويصارعون الحكومة كذلك من أجل الحياة ، ومن أجل لقمة العيش مع الالتفات الى كفاح مصر من أجل التحرر من قبضة الاستعمار ومن التحكم في مصايرها .

ونجد نبضات هذا الصراع الحي يتدفق في شرايين أبطال الرواية ابتداء من «عبد الهادي» الشاب الثوي أو «وصيفة» الفلاحة الشابة أو «محمد أفندي» المدرس بالمدرسة الإلزامية أو «محمد أبو سليم» شيخ الخمر السابق أو «الشيخ الشناوي فقيه القرية» .

كذلك تمتاز الرواية بأن التزامها يتسلل خفية من بين السطور تعانق الحروف فيه عيون القارئ لتتغرس مباشرة في أعماق وجدانه حاملة جوهر المأساة التي يعانيها الفلاحون وتتجلى كمثال لهذه الدفقات المأساوية في قوله «وعلى رصيف الصيدلية جلس الشيخ حسونة مع بعض أصدقائه القدماء فوق كراسي الخيزان البالية» .

كانوا كلهم في الغالب من قرى مجاورة وكانوا جميعا مشغولين بأمر الزراعة الجديدة التي تجنبت جسر النهز وهو الطريق الطبيعي ، لتخوضهم الحقول وتحطم الملكيات الصغيرة وكان لكل واحد منهم أب أو أخ أو عم

يقول عبد العظيم انيس «وليس من شك أن «الارض» لعبد الرحمن الشرقاوى هى أهم إنتاج روائى صدر باسم هؤلاء الكتاب الاحرار اليوم بل ما من شك أنها وثبة فى عالم الرواية المصرية الحديثة . . ان الارض تتناول أحداث مصر فى أوائل الثلاثينيات أى حينما كانت البرجوازية المصرية لا تزال تقود الجماهير فى المعارك السياسية والاقتصادية» (٢) (١٠)

«فَعِنْدَ الشَّرْقَاوِي أِبْطَالُ إِجَابِيُونَ تَرْبِطُهُم بِالْحَرَكَةِ الْاجْتِمَاعِيَةِ الْعَامَّةِ رَوَابِطُ فَهْمٍ وَاضِحٍ «يَقْتَضِدُ عَبْدَ الْهَادِي وَمُحَمَّدُ أَبُو سَلِيمٍ» وَاحْتِسَاسَ بِمَسْئُولِيَةِ اجْتِمَاعِيَةِ... أَمَّا عِنْدَ «عَبْدِ الْحَلِيمِ عَبْدِ اللَّهِ» فَهُمْ أِبْطَالُ تَجْمَعُ بَيْنَهُم الطَّبَقَةُ الْاجْتِمَاعِيَةُ وَيَرْبِطُهُم السُّخْطُ عَلَى الْمَجْتَمَعِ وَالْقِيَمِ الْاجْتِمَاعِيَةِ قَى كُلِّ الظُّرُوفِ وَلَكِنَّهُمْ دَائِمًا يَنْتَهَوْنَ بِأَنْ يَطْوِيَهُمُ الْمَجْتَمَعُ وَيَهْزِمَهُمْ ١٠٠٠ وَبِمَعْنَى آخَرَ أَنَّهُمْ أِبْطَالُ سَلِيمُونَ لَا يَحْسُونَ بِأَيَّةِ وَشَيْجَةٍ تَرْبِطُهُمْ بِمَلَائِينَ السَّاحِطِينَ فِي الْمَجْتَمَعِ الْمَصْرِى وَمِنْ هُنَا ضَحَلْتُ عَوَاطِفَهُمْ» (١٣)

ومع ذلك فإن هذه السلبية التي يقول بها الكاتب قد تكون أكثر تأثيراً من الإيجابية لما تثيره من أحاسيس دافعة إلى رفض تلك الظروف التي مرا بها البطل في الرواية ولكن الكاتب كما لا يخفى يضع عينيه على فلسفة

۱۷۷

الواقعية الاشتراكية التي تعرض في البطل النموذج المثالي لما يجب أن يكون ، وهذا هو عيب النقد الذي يضع الحكم المسبق على الاثر الفني قبل أن يقوم بنقده نقدا غير متحيز .

كذلك لا يفوتنا الإشارة الى أن الالتزام بطريقة مباشرة تكتفى بأبسط الطرق وأبعدها عن روح الفن عن طريق الوعظ المباشر والتدخل في الاقتناع بفكرة لا عن طريق ما تثيره الحوادث بل عن طريق قطع الحوار وشد أذن القارئ وملئها بالحديث عن القيم الفاضلة والشرف والواجب ، كل ذلك يؤدي الى الابتذال والتميع وفقدان الثقة بين القارئ والفنان وهذا ما نجده في رواية الشرقاوي المعنونة باسم «الفلاح» (١) .

وفيها يتناول بالنقد المستغلين من أعضاء الاتحاد الاشتراكي وغيره فمن امثلة الخطابة المباشرة قوله :

«ما كنت أعلم من قبل أن الحقيقة في حاجة الى كل هذا العناء وهذا النضال لكي تقف أمام الباطل مرفوعة الرأس جبهة الصوت راسخة القدمين ص ١٧٨ أو قوله ، ولكم من دماء سالت عبر التاريخ لان المناضلين قصوروا بعض الوقت أن فضيلتهم وحدها يمكن أن تحميهم ... هكذا سقظ المسيح في الزمن القديم وهكذا استشهد الحسين في كربلاء وهكذا اغتيل لومومبا في عصرنا هذا الحديث» ص ١٧٩ .

وقوله « وما زال عصرنا مسئولاً أمام الاطفال والشرفاء وكل المؤمنين بالقيم الفاضلة ... ما زال عصرنا مسئولاً أمام التاريخ عن انقاذ الانسانية من الهمجية والفوضى والظلمات والتخبط » ص ١٨٠ .

وهنا فقدت الرواية قدرتها على التأثير أو تجذب التعاطف مع القارئ بل تحولت الى نثرية فجأة ومخاطبة مباشرة كأن الكاتب فضل اعتلاء منبر الوعظ بدلا من الفن الذي يكتفى بالإشارة ويقتنع باللمح والايحاء ولعل ذلك يتجلى كأوضح ما يكون في قوله على لسان أحد أبطال الرواية «اسمعوا يا أهل البلد احذروا النفاق والخداع ثم يعمل سبيل ما تعرض له بقوله والمسئول عن هذا هو عدم وعي الفلاح الذين عذبونا في السجن هم من الفلاحين .

---

(١) الفلاح عالم الكتب مطبعة الاستقلال .



لو كان عندهم وعى سياسى حقيقى . كانوا رفضوا الامر» ص ٢٨٤ .

فالجديلية بين المحتوى والمحتوى يجب الا تطفئ فيها مراعاة  
الايدىولوجية لانها اقصر من تغطية مساحة العمل الفنى وكذلك يجب عدم  
اهمالها اذ لابد من موقف ليكتسب العمل الفنى احترامه .

ولعله يتضح من عرض النماذج السابقة ان فلسفة الالتزام قد  
استطاعت ان تشق لها طريقا فى فنون الادب المختلفة ، وهى تسير سيرها  
فى هذا الطريق ويساندها المخلصون من النقاد الا ان هذا الذنب وعزم  
يحتاج الى ممارسة لان شراء الموضوعات يغرى بالسير فيه والاحتفاء  
بخصوصية المضمون مما قد يصيب الشكل بالعقم والجفاف وسوف ينعكس  
ذلك بالضرورة على المضمون ويفرغه من طاقاته ويثقل منه تأثيره .

ولعله من المقبول القول بضرورة المراعاة الفنية بين تناسب الشكل  
والمضمون وتحسينه فى صورة نابضة مملوءة بالحياة .

## الخاتمة

في خاتمة هذا البحث نستطيع تلخيص الخط المنهجى الذى سارت عليه هذه الرسالة فى دراسة «فلسفة الالتزام فى النقد الادبى» .

وقد بدأت بدراسة «مسارات مفهوم الفن فى مدارس المختلفة» حتى يتبين ما اذا كانت دعوة الالتزام من الممكن تحقيقها من الناحية التطبيقية وهل يملك الفنان حرية الخلق الفنى وتملكه والتحكم فيه حتى نطالب منه بالالتزام أولا ؟

ولذلك تتبعت معنى الفن فى مدارس المختلفة النفسية والاجتماعية والجمالية .

وكان من الطبيعى الانتقال للبحث عن «علاقة الفن بالمجتمع» حاولت تحت هذا العنوان اعادة المفهوم الجماعى ومدى صلته بمفهوم الفن مقارنا بين المعيار الاجتماعى وصلته بالمعيار الاخلاقى والدينى مع التركيز على هذه المقارنة فى النقد العربى

ثم عقدت فصلا لدراسة «معنى الالتزام» فى مفهومه لدى الواقعيين الاشتراكيين ولدى الوجوديين ومدى ارتباط مفهومه بالفلسفة الخاصة بعهد كل من الفريقين تجاه الكون والانسان وبينت اى التفسيرين يلتصق بالمفهوم الانسانى .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك عقد فصل لدراسة اثر الالتزام فى النقد الادبى حتى يتبين تطبيق هذه النظرية على الاعمال الفنية فى مختلف مذاهب النقاد .

وإذا كان هذا النقد الذى ارتضاه النقاد مدخلا لتقويم الفن يلقى استجابة لدى الداعين الى الالتزام خارج الوطن العربى فقد كان من الضرورى توضيح الاثر النقدي عند نقادنا العرب وقد تبين أن مسارات هذا النقد ذات شعب متباينة .

فبعض هذا النقد كان دعائه يطبقون فكرة الالتزام نتيجة معتقد سياسى وعن طريق اقتناع مذهبى متصل بأفكار سياسية خاصة فجاءت أراؤهم فى كثير منها نتيجة معتقد سياسى مما أوقع البعض فى مزالق نقدية .

وبعض هذا النقد كان دعائه من يجمع فى نقده بين فلسفة الواقعيين الاشتراكيين وبين فلسفة الوجوديين ويحاول التوفيق بينهما .

وبعض هذا النقد كان رافضا لمبدأ الالتزام تحت دافع الحرص على حرية الفنان والخوف من سقوطه تحت أقدام الجبر وسيطرة الدولة .

وقد آثرت تماما للقضية وجلاء لابعادها دراسة الاثر النقدي فى تقويم الاعمال الفنية وتحليلات النقاد لهذه الآثار من حيث وضعها فى دائرة الالتزام والحكم عليها بهذا المقياس .

وكان من الضرورى القيام بعد ذلك بدراسة تطبيقية للاعمال الفنية المختلفة من شعر ومسرح ورواية عرضت فيها لهذه الاعمال ومدى التزام الفنانين فيها بقضايا مجتمعاتهم ونوعية هذا الالتزام ومدى نجاح هذه الفلسفة مع الإشارة الى المزالق الفنية التى يؤدى اليها الخضوع المطلق

وقد حاولت هذه الدراسة تحقيق بعض الاهداف التى تسعى اليها من توضيح لهذه الفلسفة التى تتخذ منها ركيزة لها وحاولت رصد الظواهر المختلفة لها وبيان منشأ هذه الفلسفة ودواعيها وآثارها وتصحيح بعض المفاهيم عنها وتتبع هذه الدراسة ما كتب عن هذه الفلسفة ومدى تطابقه معها أو بعده عن مفهومها الحقيقى

وقد كان من النتائج التى توصل اليها هذا الكتاب الاقتناع بأن نيل الشاعر لا يكفى لإنتاج فن نبيل وأن جلال المضمون لا يغنى بديلا عن طاقة وأداة مخصصة تملك قدرة الإيحاء الفنى .



وأنه من الواجب نمو القدرة لدى الفنان على التشكيل والبناء ، فأنه  
توافر كدح العقل الدعوي بالتساوق مع مختلف الأبعاد الفكرية والفنية فإن  
التشكيل النهائي يكسب الصورة الفنية نضارتها ويخصيها بمضمون  
لا يعلو على الفنية .

وأنه من المهم صورة الحياة المجسدة في رؤية الفنان على حسن  
المفاهيم التي يسترشد بها في أدائه .

وأنه لا بد من الإيقاع الفني المتناغم مع الصور والإفكار على نحو  
يؤدي إلى منح عطاء قوي بدون تدخلات فكرية تفسد الرؤية الشعرية

وأنه لا يمكن الاعتماد على مجرد صلب الواقع وتجيده أو استقلال  
موضوعات ذات نبرة خطابية أو إثارة وطنية لا تهب للفن أصالته .

وأنه لا بد للبناء الشعري من استشراف واع لعميق التجربة من  
خلال الصياغة العامة التي ترسمها اللوحة الفنية حتى تصبح لكل كلمة  
وظيفتها ولكل صورة دلالتها .

وأن هذه الفلسفة وإن كان قد قطن لها في العصر الحديث إلا أن لها  
جذوراً قديمة في النقد اليوناني على سبيل المثال .

وأن تطور المجتمعات يؤدي إلى شيوع هذه الفلسفة نظراً للتأثر  
الوثيق الذي يقد أفراد المجتمع بتشابه مصالحهم المختلفة .

وأن الالتزام في الفن - على عكس ما يرى سارتر - من الممكن أن  
يوجد في مختلف الأعمال الفنية ولا معنى لاستبعاد الشغف منها .



## المراجع

- الادب بين المادية والمثالية — بليخاتوف  
الادب الثوري عبر التاريخ  
الادب العربي في آثار الدارسين — بالاشتراك — بيروت ١٩٦١  
الادب للشعب — سلامة موسى — مكتبة الإنجلو  
الادب المسئول — رثيف خوري — بيروت ١٩٦١  
الادب والفن في ضوء الواقعية — ترجمة محمد مفيد للشوباشي  
الادب وفنونه — د. مجيد مندور — نهضة مصر  
الادب ومذاعبه — محمد مفيد الشوباشي  
الاشتراكية والادب — د. لويس عوض — كتاب الهلال — مايو ١٩٦٨  
الاسس الجمالية في النقد العربي — د. عز الدين اسماعيل — دار الفكر ١٩٥٥  
الوان — د. طه حسين — دار المعارف  
بندتو كروتشه — د. عبد الرزاق بدوي  
البيان الشيوعي — موسكو ١٩٦٨  
البيان العربي — د. بدوي طبانة — مكتبة الإنجلو ١٩٦٢  
تاريخ الادب الفرنسي — ترجمة نبيه صقر — بيروت  
اتجاهات الفلسفة المعاصرة — ترجمة د. محمود قاسم  
تيارات أدبية — د. ابراهيم سلامة — الإنجلو ١٩٥١  
جارت — ترجمة د. عبد الجيد يونس  
الجمال في تفسيره الماركسي — ترجمة يوسف الحلاق — دمشق ١٩٦٢  
الحياة والشاعر — ترجمة د. مصطفى بدوي — الإنجلو  
الحيوان — إلحاح — ١٩٥٧ هـ  
خصام ونقد — د. طه حسين — بيروت



- دراسة الادب العربي — د. مصطفى ناصف — الدار القومية  
 دراسات في الادب — يوسف الشاروني — المؤسسة المصرية  
 دراسات في القصة والمسرح — محمود تيمور  
 دراسات في الرواية المصرية — د. علي الراعي — مطبعة مصر ١٩٦٤  
 دراسات نقدية — حسين مروة — بيروت ١٩٦٥  
 ساعات بين الكتب — عباس العقاد — النهضة ١٩٦٥  
 سارتر مفكرا وائسانا — بالاشتراك — دار الكاتب العربي  
 شروح سقط الزند — ط دار الكتب  
 الشعر العربي الحديث — جليل كمال الدين — بيروت  
 شيء من الشعر — شفيق مقار — الدار القومية  
 طبقات فحول الشعراء — ابن سلام الجهمي دار المعارف  
 عرض موجز للمادية — موسكو  
 علاقة الفن بالواقع — ج. نيدوشيفين  
 علم الجمال — ترجمة أميرة حلمي — دار احياء الكتب العربية  
 علم الجمال والنقد الحديث — د. عبد العزيز جمودة — الانجلو  
 علم النفس الحديث — ترجمة منير البعلبكي  
 العمدة — ابن رشيق — ١٣٤٤ هـ  
 علي محمود طه — أنور المعداوي — وزارة الثقافة العراقية — بغداد  
 فصول في الادب والنقد — د. طه حسين — المعارف ١٩٤٥  
 فصول في النقد عند العقاد — محمد خليفة التونسي  
 فلسفة الفن في الفكر المعاصر — د. زكريا ابراهيم — مكتبة مصر  
 فلسفة وفن — د. زكي نجيب محمود — الانجلو ١٩٦٣  
 فن الادب — توفيق الحكيم — مكتبة الآداب  
 فن الشعر — د. احسان عباس — بيروت  
 فن الشعر — ترجمة د. لويس عوض  
 الفن والحياة الاجتماعية — ترجمة احسان حسني  
 الفن والحياة — ترجمة أحمد حمدي — المؤسسة المصرية  
 الفن وعلم الاجتماع الجمال — د. عبدالعزیز عزت  
 الفن والمجتمع — ترجمة ذبح الباب عبدالحليم — مطبعة شباني مخيم  
 فن الادب المصري المعاصر — د. عبدالقادر القط — مكتبة مصر

- فى البدء كان الكلمة — خالد مُحمد خالد — الانجلو ١٩٦١  
 فى الميزان الجديد — د. محمد مندور — نهضة مصر  
 فى النقد الادبى — د. شوقي ضيف — المعارف  
 فى نقد الشعر — د. محمود الربيعى — المعارف  
 قبض الريح — المازنى — الدار القومية  
 قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — بيروت ١٩٦٢  
 كلمات فى الادب — أنور المعداوى — المكتبة العصرية — بيروت ١٩٦٦  
 ماركسية القرن العشرين — ترجمة الحكيم — دار الآداب  
 ما هو الأدب — د. رشاد رشدى — مكتبة الانجلو ١٩٦٠  
 مبادئ النقد الادبى — ترجمة د. مصطفى بدوى — مؤسسة المصرية ١٩٦٣  
 المجل فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبي  
 محاضرات فى الادب ومذاهبه — د. محمد مندور — معهد الدراسات العربية  
 محاضرات فى عنصر الصدق والادب — د. محمد النويهى — معهد الدراسات  
 العربية  
 مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي — دار الفكر العربى  
 مستقبل الثقافة فى مصر — د. طه حسين — المعارف  
 مطالعات فى الكتب والحياة — العقاد — دار الكتاب العربى — بيروت  
 معارك فكرية — محمود أمين العالم — كتاب الهلال — ديسمبر ١٩٦٥  
 مقالات جول تولستوى — موسكو ١٩٦٨  
 مكسيم جوركى — نجاتى صدقى — سلسلة اقرا ١٩٦٢  
 النقد — ترجمة هيفاء هاشم — دمشق ١٩٦١  
 النقد الادبى الحديث — د. محمد غنيمى هلال  
 النقد الادبى عند اليونان — د. بدوى طبائنه — الانجلو  
 النقد الجمالى — روز الغريب  
 النقد المنهجى — د. محمد مندور — نهضة مصر  
 النقد الموضوعى — د. سمير سرحان — الانجلو  
 نقد واصلاح — د. طه حسين — دار العلم — بيروت  
 النقد والنقاد المعاصرون — د. محمد مندور — نهضة مصر

نماذج فنية — اتور المعداوى — مطبعة مصر  
نماذج فى النقد الادبى — ايليا الحاوى — دار الكتاب اللبنانى  
الوساطة — للامدى  
وظيفة الادب — د. محمد التويهن — معهد الدراسات العربية  
يسالونك — العقاد — مطبعة مصر ١٩٦٤.

L'imaginaire - Sartre. Editions Gallimard 1940. Paris.  
Aagarde Michard Edition Bordas.  
Les Orientales. Victor Hugo. Editions Gallimard 1964.  
Le Romantisme - Par Guy Michaud. St. Roch.  
Sistuations, Sartre. Gallimrd.  
Système des beauxarts. alain. Gallimard.



## الفهرس

صفحة	
٥	تمهيد
١١	الفصل الأول — الفن بين الالهام والصنعة
٧٣	الفصل الثاني — الفن وعلاقته بالجتمع
١١٢١	الفصل الثالث — معنى الالتزام
١٥٩	الفصل الرابع — النقد الادبي وفلسفة الالتزام
٢١٣	الفصل الخامس — فلسفة الالتزام في النقد العربي
	الفصل السادس — دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام في الشعر
٢٩٣	والمرح والرواية

رقم الايداع ٨٥/٧٠٠٧  
الترقيم الدولي ٠ - ٢٣٨ - ١٠٣ - ٩٧٧

طبع عن مطابع  
**رواي للاطفال**  
المصافرة . اسكندرية





